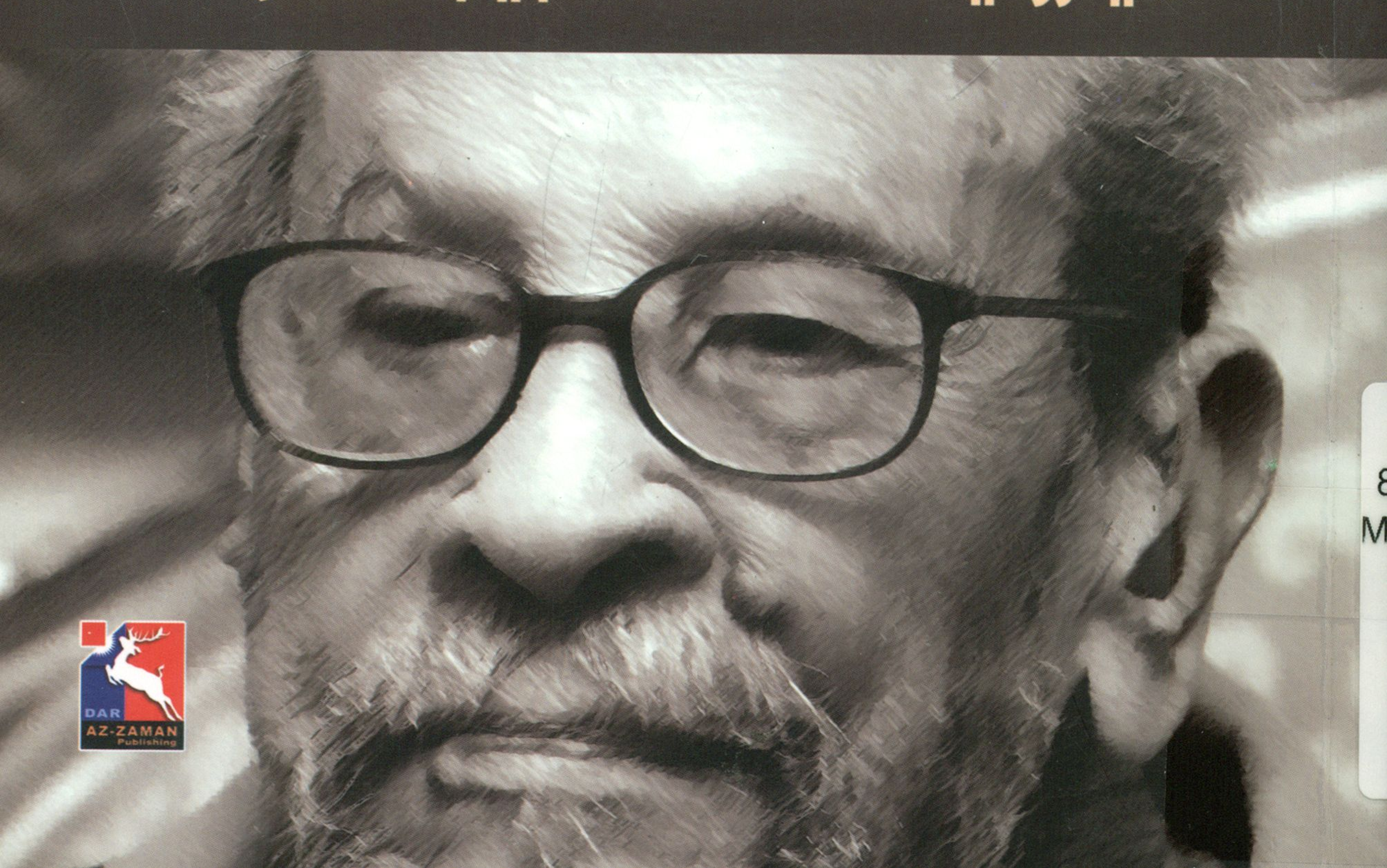
د. رشاد كمال مصطفى

أسلوبيّة السّرد العربي

مقاربة أسلوبية في رواية «الشحّاذ» لنجيب محفوظ



أسلوبية
السرد العربي

الكتاب: أسلوبية السرد العربي
الكاتب: د.رشاد كمال مصطفى

الطبعة الأولى: 2015
جميع الحقوق محفوظة

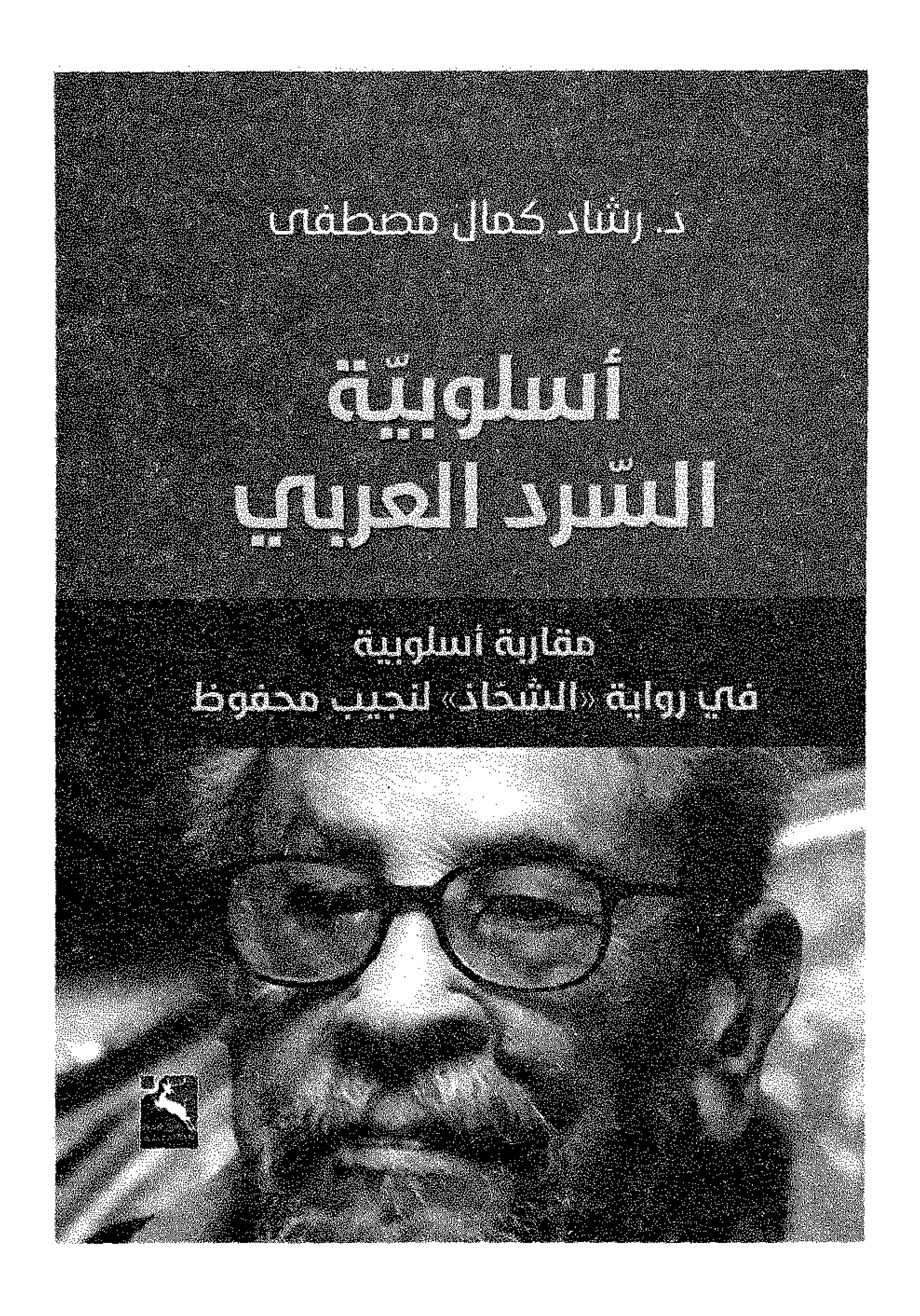


الناشر: دار الزمان
للطباعة والنشر والتوزيع
دمشق - سوريا: ص.ب 5292
تلفاكس: 00963 11 5626009
موبايل: 00963 932 806808

E-mail: zeman005@yahoo.com
E-mail: zeman005@hotmial.com
Website: www.darzaman.net

الإخراج الداخلي: دار الزمان
تصميم الغلاف: م. جمال الأبطح

الدكتور رشاد كمال مصطفى



أسلوبية
السرد العربي

الفهرس

الاهداء 7

شكر وامتنان 9

المقدمة 11

التمهيد 15

أولاً : روايات نجيب محفوظ الفلسفية 15

ثانياً: أسلوبية الرواية وأسلوبية الشعر - بنية الاختلاف- 25

الفصل الأول: الإيقاع الروائي 35

مدخل 35

إيقاع الأحداث والأفكار 39

إيقاع الأحداث 39

إيقاع الأفكار 48

إيقاع الزمن والمكان 56

إيقاع الزمن 57

1- إيقاع الزمن النفسي والفكري (الذاتي) 58

2- إيقاع الزمن السردي (الموضوعي) 64

إيقاع المكان 72

إيقاع الشخصيات 81

إيقاع الشخصية (البطل) 83

إيقاع الشخصيات الثانوية 90

الفصل الثاني: أسلوبية الراوي والشخصيات 99

. مدخل 99

أسلوب الراوي 101

تجلّيات الشعر في لغة الراوي 103

أسلوب الراوي في ضوء معادلة بوزيمان 108
الفكر في أسلوب الرّاوي 111
الرّاوي والأسلوب الحر غير المباشر 114
أسلوب الشخصية الرئيسة (البطل) 117
دلالة الاسم 118
تجلّيات الشعر في لغة الشخصية الرئيسة (البطل) 121
أسلوب الشخصية الرئيسة (البطل) في ضوء معادلة بوزيمان 126
لغة الشخصية الرئيسة (البطل) من الوجهة الفكرية والثقافية والاجتماعية 129
أساليب الشخصيات الثانوية 134
دلالات الأسماء 135
لغة الشخصيات الثانوية من الوجهة الاجتماعية والثقافية والفكرية ..142
الفصل الثالث: الأسلوبية الحوارية 157
مدخل 157
التهجين 160
الأسلبة 170
الحوارات الخالصة 181
الحوارات المباشرة (الخارجية) 183
الحوارات الداخلية (المونولوج) 191
الخاتمة 199
ثبت المصادر والمراجع 203

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى:

- روح والدي الطّاهرة ، معلمي الأول ، ومدرستي الحياتية الأولى، التي استقيت منها دروس حب العلم ، والمروءة، والوفاء، والتفاني في محبة الأخرين، ومساعدتهم ، والرأفة بهم. حيث ودّعَنا- وكما ألفناه- بكّل هدوء وسكينة، أثناء إعدادنا لهذه الدراسة، فكان الوداع الأقسى علينا، نسأله تعالى أن يسكنه فسيح جنّاته .
- والدتي الغالية، التي ضحّت براحتها وصحتها من أجلنا، نسأل الباري أن يمدّها بوافر الصحة، وطول العمر.
- رفيقة العمر، وشريكة الحياة، (أم روان)، إذ كانت نعم السند والعون لنا، حيث شاطرتنا عناء الدّراسة والبحث.
- فلذّات أكبادنا .. وشموع حياتنا :

روان

متين

أولفين

شكر وامتنان

أقدّم شكري وامتناني الوافرين إلى:

- الأستاذ القدير أ. د. عبد الستار البدراني، الذي اغدق عليَ بكرمه وعلمه ومصادره النادرة، وامدّني بملاحظاته القيّمة، وتوجيهاته السّديدة. وسأبقى مديناً له، ما بقيت حياً، جزاه الله خير الجزاء، وأمدّه بوافر الصحة وطول العمر.
- العاملين في: مكتبات: المركزية، وسكول اللغات، و قسم اللغة العربية، في جامعة السليمانية. ومكتبات: المركزية، والآداب، وفاكولتي العلوم والتربية(ئاكرى)، في دهوك.
- كلّ الاساتذة الافاضل، أصدقائي الأعزاء، زملائي وزميلاتي، الّذين قدّموا لي العون والمساعدة، ووفروا لي المصادر، وأعتذر عن ذكر أسمائهم، لكثرتهم، وخشية نسيان أحدهم، بيد أني لا أنسى أبداً فضلهم وكرمهم.
- كلّ من تفضّل بتقديم المساعدة والعون والدعم لنا.

إليهم جميعاً أقدّم امتناناً وافراً .. وشكراً خالصاً .. وعرفاناً لا ينضب.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خير الورى والرّسول الأمين، وعلى آله وصحبه وتابعيه إلى يوم الدّين.

وبعد:

فالرواية تعدّ إحدى أهم الأجناس الأدبية المستجدّة في الأدب العربي الحديث، ومن أبرز الأنواع النثرية الفنية، حيث أصبح للرواية حضور قوي. فهي تحتلّ في الوقت الحاضر قمّة هرم الأشكال الأدبية في الثّقافات جميعها، إذ تمثل الرواية كتاب الحياة الوضّاء.

إنّ لغة الرواية ظلّت سنوات طويلة بعيدة عن الدراسات النقدية، بخلاف لغة الشعر، التي كانت موضع اهتمام النقاد، لذلك تتجه الدراسات النقدية المعاصرة نحو لغة الرواية، كون الرواية جنساً أدبياً حديثاً لم تحظَ بالقسط الوافر من الدراسات، ولاسيّما اللغوية والأسلوبية.

أنجبت الرواية العربية عدداً كبيراً من الكُتاب المبدعين، لكن نجيب محفوظ احتلّ موقعاً طلائعّياً في مسيرة السردية العربية، لأنه رسم خطّاً متيناً لتحديث الرواية العربية وتطويرها، إذ أعطى الرواية ذلك الثقل الذي بدأت تحظى به شيئاً فشيئاً، واستطاع محفوظ أن يرسي قواعد الرواية الحديثة في الأدب العربي، إذ أسهم في تجديد الشكل الروائي، ونوّع عناصرها الفنية والفكرية.

إنّ مكانة الرواية المتميّزة في عصرنا هذا، وإبداع الكاتب نجيب محفوظ، وخصوصية نتاجه الابتكاري، كانت كلّها دوافع أساسية بلورت فكرة البحث وعنوانه، وعلى الرغم من كثرة الدراسات حول محفوظ، فإنّ ثراء إبداعه وتنوعه، يثير القريحة البحثية، فما كثرة الدراسات حوله إلاّ دلالة على ثراء إبداعه، وكونه مصدراً لاختلاف الرؤى، واتجاهات التناول حوله. من هنا وقع الاختيار على مقاربة أحد إبداعات محفوظ الروائية، المتمثل في رواية (الشّحاذ)، كونها أبدع ما أنتجه نجيب محفوظ، وأعمق رواياته الفلسفية، وأكثرها رمزاً، إذ تمثل هذه الرواية

روايات نجيب محفوظ الفلسفية أفضل تمثيل، فهي تركيز وتأكيد لكل خصائص هذه المرحلة من أدب نجيب محفوظ، التي بدأت ب (أولاد حارتنا). ف (الشحّاذ) نموذج بليغ لمرحلة روايات نجيب محفوظ الفلسفية. واكتفت الدراسة بنموذج الشحّاذ وحده، تجنباً للتشتيت والتكرار، وتحقيقاً للدّقة العلمية، والتحكم في المتن، فقد تفضي كثرة نماذج الروايات إلى عدم التّعمق في درسها، وهي أمور غاية في الأهميّة عند تحليل النص الروائي، ولاسيّما على وفق المنهج الأسلوبي الذي اتّبعه البحث، حيث تقتضي طبيعة هذا المنهج الاقتصار على عملٍ واحدٍ، لما تمتاز بها الرواية من خصوصية أسلوبية، متمثلة في التعدد الأسلوبي واللغوي.

لقد وظّف البحث، في مقاربة الرواية، المنهج الأسلوبي، بغية الوقوف على خصوصية أساليب الراوي والشخصيات، والخلفيات الجمالية والدلالية لهذه الأساليب، فضلاً عن أنماط الوعي والبنى الفكرية المختلفة والمتصارعة في النص. ونتيجةً لخصوصية النوع الروائي، فإنّ البحث قد ركّز على أسلوبية الرواية المتميّزة من أسلوبية الشعر، بالإفادة من طروحات الناقد الروسي (باختين)، الّذي يعدّ من أهم منظري الأدب في القرن العشرين، ولاسيّما في مجال أسلوبية الرواية.

توزّعت الدراسة على ثلاثة فصولٍ، سبقها تمهيد، وأتبعها خاتمة. أمّا التمهيد فيدور أولاً على روايات نجيب محفوظ الفلسفية، وثانياً على أسلوبية الرواية وأسلوبية الشعر- بنية الاختلاف -. وجاء الفصل الاول تحت عنوان (الإيقاع الروائي)، وقد اقتصر على ثلاثة مباحث، يدور المبحث الاول على إيقاع الأحداث والأفكار، في مطلبين، خُصّص المطلب الأول لإيقاع الأحداث، في حين درس المطلب الثاني إيقاع الأفكار. وفي المبحث الثاني تم التطرّق إلى إيقاع الزمن والمكان، ناقشنا في المطلب الأول إيقاع الزمن، وفي المطلب الثاني إيقاع المكان. في حين عرض المبحث الثالث لإيقاع الشخصيات، وتمت فيه دراسة إيقاع الشخصية البطل في المطلب الأول، وإيقاع الشخصيات الثانوية في المطلب الثاني. أمّا الفصل الثاني فهو بعنوان (أسلوبية الراوي والشخصيات)، واشتمل على ثلاثة مباحث، ناقشنا في المبحث الأول أسلوب الرّاوي، عبر مطالب، تكلّمنا فيها على تجلّيات الشعر في لغة

الـرّاوي، وأسـلوب الـرّاوي في ضـوء معادلـة بوزيمـان، والفكـر في أسـلوب الـرّاوي، والرّاوي والأسلوب الحـرّ غير المباشـر. وعـرض المبحـث الثاني لأسـلوب الشخصـية الرئيسة (البطل)، تناولنا في مطالبه الأربعة دلالة الاسـم، وتجلّيـات الشـعر في لغـة الشخصية الرئيسة (البطل)، وأسلوب الشخصية الرئيسة (البطل) في ضوء معادلة بوزيمـان، ولغـة الشخصـية الرئيسـة (البطـل) مـن الوجهـة الفكريـة والثقافيـة والاجتماعيـة. وتطـرّق المبحـث الثالـث إلى أسـاليب الشخصـيات الثانويـة، وقـد اختصّـت مطلبـاه بـدلالات الأسمـاء، ولغـة الشخصـيات الثانويـة مـن الوجهـة الاجتماعية والثقافية والفكرية. وانكبّت الدراسة في الفصل الثالث على (الأسلوبية الحوارية)، تمّت فيـه دراسـة (التهجين) في المبحث الاول. أمّا المبحث الثاني فقد اشتمل على (الأسلبة). في حين عرض المبحث الثالث الحوارات الخالصة، فكان مطلبه الاول عن الحوارات المباشـرة(الخارجية)، وعـرض المطلب الثاني للحـوارات الدّاخلية (المونولوج)، وختمنا الدراسة بأهم النتائج التي توصلنا إليها.

أمّـا المصـادر الـتي أفـادت منـها الدراسـة فكـثيرة، ولعـلّ مـن أهمهـا مؤلفـات (باختين)، و(المبدأ الحواري) لتودوروف، و(نظام الرواية الذهنية) لمحمد الجابلي، و(أسـلوبية الروايـة) لحميـد لحمـداني، و(أسـلوبية الروايـة) لإدريـس القصّـوري، و(الإيقاع الروائي) للدكتور أحمد الزعبي، فضلاً عن الدراسـة المتاحـة عبر الشـبكة المعلوماتيـة، والموسـومة ب (الذهنيـة وتجلّياتهـا في روايـة الشّحاذ لنجيب محفـوظ) بقلم أنيس الحيّوني.

أمّا العوائق التي اعترضت سبيل الدراسة، فلعلّ من أهمّها قلة الدراسـات عـن أسلوبية الرواية، وشحّة المصادر التي تناولت الإيقاع الروائي، والحوارية.

وختاماً اتقدّمُ بخالص شكري وامتناني إلى المشرف على بحثي، قدوتي ومثلي الأعلى، الأستاذ القـدير الـدكتور فـائق مصـطفى، فقـد أغـدق علينـا بعلمـه الـوفير، ومنحنا وقته الثمين، وشملنا بكرمه وعطفه، ورفدنا من مكتبته الشخصية العامرة بالنادر والعزيز من المصادر، فكان نعم المرشد والعون لنا، وإنّ شكري لا يوافي حقّه الكبير علينا، فأسأل الله تعالى الصحة والسلامة له، وأن يطيل من عمره، ويحفظه

من كلّ مكروه. كما أتوجّه بالعرفان الخالص والشكر الوافر إلى رئاسة قسم اللغة العربية في سكول اللغات بالسليمانية، وإلى أساتذتي الأفاضل الّذين أمدّوني بعلمهم، وأحاطوني بعطفهم ومودّتهم، على مدى سنوات دراستي. والشكر موصول لكلّ من مدّ لي يد العون والمساعدة من أساتذة وزملاء، مدّة دراستي، وكتابتي البحث.

وأخيراً نأمل أن تسهم هذه الدراسة في خدمة المنجز العلمي والأكاديمي، وإن أصبنا فالتوفيق من الباري عزّ وجلّ وحده، وإن عثرنا أو أخطأنا فالكمال لله وحده.

التمهيد

أولاً: روايات نجيب محفوظ الفلسفية

اختلف الدارسون في ما يخص الصلة بين الأدب والفلسفة، فثمّة فريق رفض التفاعل بين الأدب والفلسفة، لاستناد الأدب إلى النظرة الفنية والصياغة الجمالية، مقابل طغيان النظرة العقلية على الفلسفة، ورأى فريق آخر أنّ الأدب قريب إلى الفلسفة، فهما شكلان من أشكال الإنتاج الفكري والإبداع العقلي[1]. إنَّ الأدب صورة للفلسفة، إذ يمكن وضع الصلة بين الأدب والأفكار بأشكال متضاربة جداً، فغالباً ما ينظر إلى الأدب على أنّه صورة من الفلسفة[2]، وتدخل الفلسفة في الأدب بطرقٍ عدة، لعلّ أهمها المضمون، عندما تكون للعمل الأدبي فكرة فلسفية، أو يتضمن النتاج الأدبي شخصيات فلسفية أو متفلسفة، فضلاً عن تأثّر الأديب، وبالتالي عمله الأدبي بالثقافة الفلسفية[3]، لقد «تعرض الكثير من الأدباء إلى البحث في الحياة والموت، وتغيّر العالم، وأبدية الله ولا نهاية الكون، ونظروا إلى كلّ ذلك نظرات صادقة، جمعت بين العمق الفلسفي والأسلوب الأدبي، ممّا جعلهم أدباء وفلاسفة في آن واحد»[4]. إنَّ الأدب العربي يزخر بنماذج كثيرة من الأدب الفلسفي، حيث يعدّ عمل ابن طفيل (حي بن يقظان) من النتاجات الأدبية الفلسفية الأولى، كما تفيض إبداعات أبي العلاء المعري بالفلسفة والتأمل الفكري، كذلك لم يكن المتنبي بعيداً عن تأمل الكون، بيد أنّه لم يبلغ في الفلسفة شأن أبي العلاء، فضلاً عن عبثية طرفة، ووجدانيات لبيد، وحكم زهير، وغير ذلك كثير[5]. أمّا في العصر الحديث، فقد توطدت العلاقة بين الأدب والفلسفة، حيث «خرج

---

(1) ينظر: جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، د. أحمد محمد عليان: 49، 50.

(2) ينظر: نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة: محي الدين صبحي: 141.

(3) ينظر: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، سليمان الشطي: 14، 15.

(4) جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب: 61.

(5) ينظر: تأملات في رحلة نجيب محفوظ الفلسفية، د. رياض نعسان آغا، ضمن كتاب نجيب محفوظ بعيون سورية، تقديم د. رياض نعسان آغا، إعداد وتحرير د. عبد الله أبو هيف: 60، 61.

أدبنا العربي الحديث إلى فسحة التأمل الفلسفي، بفيض من حرية التفكير منذ مطلع عصر النهضة، حيث نجد في شعر المهجر ثراء في التفكير الفلسفي، عند جبران وأبي ماضي وشعراء الرومانتيكية»[1].

ظهرت الرواية الفلسفية، نوعاً روائياً حديثاً، يعكس عمق التّداخل بين الفلسفة والأدب، وهي نوعٌ «روائي فرعي، نشأ في أحضان الفلسفة الوجودية، ويطلق عليها أيضاً مصطلح الرواية الوجودية، وتعالج مواضيع مخصوصة، كالحرية والذات والالتزام، والمسؤولية وعبثية الوجود القصدية، ومفهوم التأريخ، وغالباً ما تتضمن نقداً للحياة العصرية، والتفاؤل الإنساني»[2]. ويُقدِّم هذا النوع من الروايات أفكاراً ذهنية، أو دينية أو واقعية اجتماعية، وقد تكون نفسية اجتماعية، أو مذهباً اعتنقه الأديب، ويحاول إرسال قواعده أو إيصاله للآخرين، عن طريق الرواية[3]، إذ «نجد بعض هذه المواقف الفكرية والفلسفية في أعمال الكثير من الروائيين العرب، أمثال نجيب محفوظ، ومصطفى محمود، وجبرا إبراهيم جبرا، وسهيل إدريس»[4]، ويبدو أنَّ الروائيين العرب قد تأثّروا بالروايات الفلسفية الغربية، كالغثيان لسارتر، والغريب لألبير كامو، والمحاكمة لكافكا[5].

جاء نجيب محفوظ «فكان الروائي العربي الأبرز، الذي قدَّم أدباً فلسفياً خالصاً، ناقش فيه علاقة الإنسان بالله، مستفيداً من عناصر المأساة الدينية، ليؤكّد في النهاية أنَّ الإنسان هو المعجزة الكبرى»[6]. ووظّف الفلسفة توظيفاً واعياً وبرؤية واعية، تجاه ضرورة التفلسف والتفكير في الواقع الاجتماعي، فأصبح نجيب محفوظ - كما نعته جورج طرابيشي- (الروائي بالأصالة والفيلسوف

---

(1) ينظر: تأملات في رحلة نجيب محفوظ الفلسفية، د. رياض نعسان آغا، ضمن كتاب نجيب محفوظ بعيون سورية، تقديم د. رياض نعسان آغا، إعداد وتحرير د. عبد الله أبو هيف: 60، 61.

(2) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، إشراف: محمد القاضي: 223.

(3) ينظر: الرواية الجديدة بحوث ودراسات تطبيقية، د. نادر أحمد عبد الخالق:21.

(4) جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب: 87.

(5) ينظر: معجم السرديات: 322.

(6) تأملات في رحلة نجيب محفوظ الفلسفية: 61.

بالوكالة)[1]. ويبدو أنَّ نجيب محفوظ وجَّه رواياته صوب الفلسفة، بتأثير ولعه القديم بالفلسفة، وثقافته الفلسفية وتكوينه الأكاديمي، (فهو مجاز في الفلسفة)، كما جاء هذا الاهتمام، نتيجة تأثّره بالكتاب، الّذين غلبت عليهم النزعة الفكرية والوجودية، فضلاً عن النزعات الفكرية والنفسية للكاتب، المتمثلة في الحيرة والتردد والقلق بين متناقضات عديدة، لعلّ أهمها (الحلم والواقع)، (الذاتي والموضوعي)، (المبدأ والمصالحة)[2].

تبلورت روايات نجيب الفلسفية، بعد مدّة صمت دامت سبع سنوات، منذ اندلاع ثورة يوليو 1952م، حينما أحسَّ باختلاف العالم حوله، فمضى يتفهّمه بتؤدة، ليخرج طائفة من الأعمال تدور على البحث عن طريق جديد أو فقدان الطريق، حينما وجد أنَّ القيم الجديدة تحاول أن تسلك سبلاً غير مألوفة[3]. لقد تميزت مرحلة نجيب محفوظ الفلسفية في مسيرته الإبداعية، فهي «مرحلة النضج والألم عند محفوظ، ومرحلة الارتداد نحو الداخل للبحث عن حقيقة مفقودة في ذات تائهة، مغترية عند انكسار الأحلام الكبرى، وهي مرحلة تشاؤم وسؤال وحيرة»[4].

وتجدر الإشارة إلى اختلاف تسميات روايات هذه المرحلة، إذ تعدّدت التسميات بتعدّد النقاد، «فنجد مثلاً: (المرحلة الفلسفية)، (والمرحلة الفكرية)، (والمرحلة التشكيلية الدرامية)، (ومرحلة الواقعية الجديدة)، (ومرحلة الاتجاه الإيحائي الرمزي)، (ومرحلة الواقعية الفلسفية)، (ومرحلة ما بعد الواقعية) (ومرحلة الواقعية الرمزية)»[5].

---

(1) نقلاً عن: التبئير الفلسفي في الرواية، د. شاهو سعيد: 62، 63.

(2) ينظر: نظام الرواية الذهنية، محمد الجابلي: 20 ونجيب محفوظ بين الفلسفة والأدب، حسن طالب، مجلة إبداع، ع (20)، 2011: 8 وآراء نجيب محفوظ في ضوء العقيدة الإسلامية، إيمان محمد عايض العسيري، رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الدعوة وأصول الدين، جامعة أُم القرى، بأشراف د. محمد يسري جعفر، 2007م: 213، 216.

(3) ينظر: مفهوم التجديد عند نجيب محفوظ، مجدي أحمد توفيق، مجلة القاهرة، ع (92)، 1989:40.

(4) نظام الرواية الذهنية: 20.

(5) أقنعة نجيب محفوظ، د. خالد عاشور: 39.

أمّا روايات هذه المرحلة، فهي بترتيب سنوات النشر: (أولاد حارتنا 1959) و(اللص والكلاب 1961) و (السمان والخريف 1962) و (الطريق 1964) و (الشحّاذ 1965) و(ثرثرة فوق النيل 1966) و (ميرامار 1967)، وقد أجمع عليها أغلب الدارسين والنقاد [1].

لقد تشابكت وتجاورت فلسفات هذه الروايات وأفكارها، حتى «يمكن اعتبارها رواية واحدة متباينة الوجوه، ويمكن اعتبار أبطالها واحداً، نوقشت مشكلاته من زوايا عديدة، وانفردت كلّ رواية بمناقشة المشكلة من زاوية معينة»[2]، فيمكن أن نتلقّف جل القضايا المطروحة في (أولاد حارتنا) حول الجبلاوي، والفتوات وعرفة في بقية الأعمال، مع تغيير في زوايا النظر وصيغة التناول، بشكل يعيق تعرف الأصل البعيد، حيث تشهد المنتمي وقد عرف أزمة عميقة، ونلحظ أنَّ هذه الأزمة قد تطورت في (الطريق) و(الشحاذ) تطوراً خطيراً، وفي (اللّص والكلاب) تكررت مشاهد صادفناها في (أولاد حارتنا)، ويمكن اختزالها في مشهدين هما، ضراوة الصراع الاجتماعي، وإخفاق الحل الميتافيزيقي، كما أنَّ البحث عن الحرية والكرامة والسلام، هو رسالة (صابر) بطل (الطريق)، والبحث عن أسرار الوجود والكون هو رسالة (عمر الحمزاوي) بطل (الشحّاذ)[3].غالباً ما ينتاب أبطال الروايات الفلسفية لنجيب قلق ميتافيزيقي، واضطراب نفسي، ففي هذه المرحلة «يعجز أبطال قصص محفوظ عن إدراك فلسفة الكون، ويفتقدون الإيمان بالله، فيجتاحهم القلق والاضطراب، فالحياة تصبح لهم عبثاً بلا معنى، في هذه القصص تهدف إلى هدفين: البحث عن القوة السحرية المجهولة (الله)، لتمنح الحياة معنى وغاية، ودراسة أسرار

---

(1) ينظر: سحر السرد، د. فائق مصطفى: 170 والبحث عن زعبلاوي، خالد عاشور: 309 ونجيب محفوظ (الرؤيا والموقف)، يوسف أبو العدوس: 21.

(2) أساليب السرد والبناء في الرواية العربية الجديدة، شجاع مسلم العاني، مجلة أقلام، ع (4)، 1984: 37.

(3) ينظر: المنتمي، غالي شكري: 354،355،357، 372.

الكون والكشف عنها، في حين يرافق هذين الهدفين، القلق والاضطراب والترديد دائماً»[1]. ويظهر أنَّ نجيب محفوظ قد نأى بنفسه في هذه الروايات عن الفلسفة التقليدية، إذ «لا يمكن تقديم القضايا الفلسفية في عالم نجيب محفوظ الأدبي من خلال المفاهيم التّقليدية للفلسفة، وإنّما يتم من خلال الفلسفة المعاصرة، وإلّا ستكون المعادلة هي استنطاق نجيب محفوظ بمفاهيم مجردة، غريبة عن عالمه»[2]. لقد ألحّ على وجدان نجيب موضوع الإنسان إزاء الفكر إلحاحاً قويّاً، فأخذ ينظر إلى الإنسان من حيث هو ذو فكرة ونظرة إلى الكون، وعاش حياة معاناة إزاء الحضارة والنظم الفكرية والغيبيات، باحثاً عن الحقيقة التي كانت تفرّ منه، همّاً انغمس في الشكّ والغموض [3].

تعكس رواية (أولاد حارتنا) دلالات مفعمة بالرمزية، لتبلور قصة الخليقة عبر شخصيات مرموزة، فبطل الرواية هو عملاق اسمه (الجبلاوي)، صاحب الوقف الكبير، واسمه مشتق من (جبار-جبروت)، وهو إسقاط للفكرة المطلقة، وقد اختار (أدهم) لإدارة الوقف، ويبرز عنصرا الخير والشر بخروج (أدهم) وزوجته (أُميمة) إلى الخلاء، وتكونت في الحارة طبقة الفتوات، التي ستخوض معها الحارة صراعاً أبدياً، ولم تتوقّف رعاية الجبلاوي لأبناء الحارة، ويأتي (عرفة) من الخلاء، وهو إسقاط لفكرة العلم، الذي أعلن رغبته في العودة إلى روح الجبلاوي وتعاليمه، إذ بقدرته على كشف أسرار الكون سيثبت عظمة الجبلاوي وقدرته [4]. حاول بعض الدارسين تأويل (أولاد حارتنا) - القابلة للتأويلات المتعددة والدلالات المتشظّية-،

---

(1) العناصر القصصية في رواية الشحاذ، حميد أكبري، مجلة أقلام الثقافية، المتاحة عبر الموقع (www.aklaam.net) على الانترنيت.

(2) الخطاب الثقافي للإبداع الأدبي عند نجيب محفوظ، رمضان بسطاويس محمد، مجلة فصول، مجلد (16)، ع (13)، 1997: 314.

(3) ينظر: نجيب محفوظ نماذج الشخصيات المكررة ودلالاتها في رواياته، د. عودة الله منيع القيسي: 15.

(4) ينظر: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، فاطمة الزهراء محمد سعيد: 139،141، 143، 148، 149، 152.

بشكل لا يمس المعتقدات الدينية المقدّسة، فأشار (محمود أمين العالم) إلى فلسفة هذه الرواية بالقول: «إنَّ أولاد حارتنا ليست كما يقال تأريخاً للبشرية، وليست كذلك تاريخاً خاصاً لمصر، وإنّما هي ببساطة - فيما أعتقد-، توكيد للمعنى الإنساني الصرف للأديان، توكيد أنَّ جوهر الدين هو العدالة، هو الأمن، هو الكرامة، هو الحرية، هو المحبة، هو الخير، هو التقدّم للإنسان»[1].

أمّا (اللّص والكلاب) فإنَّ سؤالها الفلسفي هو، هل يستطيع الإنسان أن يجابه الشر ويقضي عليه؟، وسرعان ما تطرح الرواية موضوعاً أكبر، وهو موضوع عبث الحياة[2]، لقد اندفع البطل (سعيد مهران) للبحث عن المعنى المفقود، والعدل السليب فاتّسم بالتّمرد، ويبدو أن تمرده الفردي لم يحقّق أهدافه إلّا بالثورة العامة الشاملة، وقد لعبت المصادفة السيئة دورها في مأساة البطل، فالأعداء يفلتون، ويصاب الأبرياء. إنَّ (اللّص والكلاب) صراع بين إرادة الفرد، الذي فقد اتجاهه والمجتمع، فباتَ البطل محصوراً في الزاوية تتعاوى عليه الكلاب[3].

وفي (السمّان والخريف) تبرز مفاهيم الاغتراب الوجودي وعدم الانتماء، والضّياع والانفصال عن الواقع، وتتوارى هذه الرؤى الفكرية خلف صورة البطل (عيسى الدباغ)، ف «الصورة المحلية للقصة هي (أزمة عيسى)الحزبي القديم، الذي تلوّث ولم يستطع أن يتلاءم مع العالم الجديد، لأنَّه من (الجيل الزائل)، ولكن هذه الصورة تخفي وراءها الجانب الشامل الإنساني العام»[4].

وتصيب جرثومة القلق بطل رواية (الطريق)، فيبدو (صابر) مضطرباً بفعل ثنائية الروح و الجسد، فشخصية (إلهام) ترمز إلى الروح، أمّا (كريمة) فتحيل على المادة والجسد، إنَّ روح (صابر) الهائجة تحنُ بكل شغف إلى البحث عن (الأب)، المبدأ

---

(1) تأملات في عالم نجيب محفوظ، محمود أمين العالم: 85.

(2) ينظر: نجيب محفوظ والرواية الفلسفية، جورج سالم، مجلة الأقلام، ع(12)، سنة 7، 1972: 64.

(3) ينظر: أُدباء معاصرون، رجاء النقاش: 123 وغواية السرد، صابر الحباشة: 27، 30 وفي الجهود الروائية ما بين سليمان البستاني ونجيب محفوظ، د. عبد الرحمن ياغي: 182.

(4) أدباء معاصرون: 128.

الأول الذي ينير كلّ شيء أمام البطل، ويخرجه من الظلام المتكوّن حوله، فالبطل يسلك (الطريق) إلى (الأب)، النّبع الأساسي لحياة هذا البطل الحائر الضائع [1].

أمّا رواية (ثرثرة فوق النيل)، فتؤكد الأفكار العبثية والتهكمية، وتحاول عبر حوارات شخوصها -في عوامة فوق النيل- الغوص في أعماق المجتمع، وهم يتناقشون في أمور حياتهم وهموم مجتمعهم، حتى باتت حواراتهم وخلواتهم الّليلية على النيل، سرداً جماعياً لمشاعرهم ورؤاهم، تجاه حياتهم الاجتماعية، ويبقى دور البطل (أنيس زكي) بمنزلة الرّاصد الصامت، لتعثره الوظيفي والاجتماعي، وتدوير (الجوزة) وذكر (العوامة)، من الثوابت التي تخلّلت تلك الحوارات، وقد استمرت مناقشات المتحاورين، على الرغم من دهس سيارتهم أحد المارة[2].

وتجمع رواية (ميرامار) شخوصها في إطار مكاني ضيّق (الفندق)، حيث تضم نماذج مختلفة الأفكار والنفسيات، ليصبح كلّ شخصية راوياً، إذ تعبّر كلُ شخصية عن وجهة نظرها (تعدد وجهات النظر)، بيد أنَّ «التسلسل الروائي في "ميرامار"، الذي يبدو للوهلة الأولى ممزق الأوصال بين قصص أربع مستقلة، لا يتحقق تكامله إلاّ باعتباره حواراً متتابع الحلقات، حول قضايا فكرية خلافية»[3]. وشخصية (زهرة) التي تعمل في الفندق ترمز إلى فئات الشعب الكادحة، ويبدو أنَّ علاقة بقية الشخصيات بها متضاربة، فقد اختلفوا في مشاعرهم نحو (زهرة) وعلاقتهم بها، كما نلمس تنكّر الحاضر لرمز الماضي (عامر وجدي)، إذ أصبح لهذا الحاضر رجاله[4]. لقد كانت (ميرامار) خاتمة لروايات نجيب محفوظ الفلسفية، «وفيها يظهر محفوظ اهتماماً متزايداً بالفرد، وبدوره في المجتمع الذي

---

(1) أدباء معاصرون: 154،155،160.

(2) ينظر: الخطاب الروائي في "ثرثرة فوق النيل"، د. محمد العبد، مجلة القاهرة، ع (92)، 1989: 102 والرواية والعمارة العربية، د. هاني محمد القحطاني، مجلة عالم الفكر، ع (1)، مجلد (41)، 2012: 163.

(3) العالم الروائي عند نجيب محفوظ، إبراهيم فتحي: 208.

(4) ينظر: الرمزية في أدب نجيب محفوظ: 226، 227.

يحيا فيه، وبحثه عن معنى الحياة وغايتها»[1].

أمّا رواية (الشحاذ) -التي هي موضوع أطروحتنا- فيمكن عدّها البؤرة الدالة لروايات نجيب محفوظ الفلسفية، فهي «تأكيد وتركيز لكل خصائص هذه المرحلة من أدب نجيب محفوظ، التي بدأت بأولاد حارتنا»[2]، لقد أودع نجيب عصارة تجربته الفكرية والفلسفية في هذه الرواية، ليفصح فيها عن المسائل والرؤى العميقة، التي تخصّ الوجود والخلق وما وراء الطبيعة، إنّ أهمية رواية الشحاذ تكمن في أنّها من النماذج البليغة لهذه المرحلة من تجربة نجيب محفوظ الفنية[3]. وتتفتح الرواية على أزمة البطل (عمر حمزاوي) الصحّية، بيد أنّ مرضه لم يكن جسدياً بل روحياً، ورأى الحمزاوي أنّ كل الشخوص قد أغرّتهم الحلول الجزئية، ولم يخضعوا نظرتهم للحياة إلى الشك، وأمعن بطل (الشحاذ) في العبث بالموجودات، وحاول التطهّر من أعباء الماضي والكشف عن أسرار الوجود [4].

يبدأ قلق (عمر الحمزاوي) مع مطلع الرواية، ففي الحوار الذي دار بينه وبين صديقه (الطبيب) يُستشفّ عمق أزمة (البطل) الفكرية والنفسية، حينما وجَّه سؤاله المفعم بالرؤية الفلسفية إلى صديقه، فقال له: «ألم يخطر لك يوماً أن تتساءل عن معنى حياتك؟»[5].

إنّ التطورات الفكرية التي يثيرها (عمر) لم تقف عند السؤال عن معنى الحياة والوجود، بل اتسعت إلى قضايا فكرية أخرى، ومنها جدلية الدين والعلم والفن، وهذا ما نعرفه من الحوار الذي دار بين (عمر)، وصديقه الآخر (مصطفى) في بداية أزمة (عمر)[6].

---

(1) مرايا نجيب محفوظ، روجر ألن، ترجمة: أحمد إبراهيم الهواري، مجلة فصول، مجلد (16)، ع (3)، 1997: 236.

(2) تأملات في عالم نجيب محفوظ: 97.

(3) ينظر: الشحاذ رواية واقعية نقدية، د. محمد الباردي، عبر الموقع (www.wata.cc) على الانترنيت.

(4) ينظر: تقديم لرواية نجيب محفوظ الشحاذ، هادي اسماعيلي، مجلة عود الند، المتاحة عبر الموقع (www.oudnad.net) على الانترنيت.

(5) الرواية: 10.

(6) ينظر: م. ن: 20، 21.

إنَّ هذا القلق الفكري والنّفسي الذي أصابَ (البطل)، «جعله يعيش مرحلة الرفض لكل ما يتعلق به، وما يحيط، لا يحب الماضي، وأيام الجهاد تحولت إلى ذكريات محنّطة، ويتهّرب من حياته التي ظلّ يعيشها سنوات، فزينب غريبة في عينيه، غربة مستحدثة، وتلاشى الحب القديم»[1].

يظهر أنّ شحّاذ الراوية (البطل) من طراز خاص، إذ له المال والجاه والثروة والزوجة، بيد أنَّه يسأل لا عن المال، بل عن حقيقة الحياة وسرّها، وجوهر الأشياء والوجود، فـ «شحّاذنا في رواية "الشحاذ" ليس أعمى وليس متسوّلاً، ولكنَّه عبر الرواية يفقد شيئاً فشيئاً رؤية الظواهر، ويكفّ عن التعلُّق بالجاه والمال والعمل، وترتفع مدائحه شيئاً فشيئاً، بحثاً عن الحقيقة ونشوة اليقين»[2].

لقد عذّب السر المغلق للوجود والحياة (عمر)، فراح يبحث عن مفاتيح لفكّ المغاليق، فجرَّب مختلف الوسائل، وتسول المعرفة في كلّ مكان، ولهث وراءها في مختلف الزمان، فيئسَ من العقل، وحاول أن يجرِّب القلب [3].

وقد فشلت تجربة العاطفة والقلب، للوصول إلى اليقين وتفادي القلق، كما صرَّح الراوي بالقول: «نشوة الحب لا تدوم، ونشوة الجنس أقصر من أن يكون لها أثر»[4]. وحاور البطل الحائر نفسه في (الصحراء) متأملاً الكون والوجود: «وقال بعد صمت: اليقين بلا جدال ولا منطق.. ثم بصوت مسموع أكثر: أنفاس المجهول وهمسات السر»[5].

ويستمر قلق (عمر الحمزاوي)، ولم يصل إلى حل، سوى الاضطراب والشك، إذن «لقد أصبح الشحّاذ في هذه الرواية رمزاً للبحث عن الحقيقة، التي لم يصل

---

(1) الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ: 259.

(2) تأملات في عالم نجيب محفوظ:91.

(3) ينظر: دراسة في أدب نجيب محفوظ، د. رجاء عيد: 65، 92.

(4) الرواية: 114.

(5) م. ن. 120.

إليها، أو يخفق في الوصول إليها، فيقضي عمره بلا جدوى، فلا هو وصل إلى الحقيقة، ولا هو واصل العمل»[1].

تحوّل (عمر) إلى الحلم بعد أن يئس من الواقع، وجنح إلى العزلة (الكوخ)، ويفاجئه يوماً (عثمان)، رمز النضال والاشتراكية بالقول: «أصغِ إليَّ يا عمر سأصارحك بحقيقة مذهلة، لقد تزوجت من بثينة»[2]. وهكذا يحلم (الشحّاذ) بالجمع والتوفيق بين النضال – العلم – الفن (الشعر)، إذ جمعت (بثينة) بين العلم والشعر، بعد أن أخفق والدها (الشحّاذ) في ذلك، وتنتهي مسيرة (الشحّاذ) الفلسفية بلا نهاية، حيث يقبض على (الشحّاذ) و (عثمان): «انتهى.. انتهى.. قبض عليه» وانتهى كل شيء وهمست: ليس لشئ نهاية»[3]. ولم يصل الشحّاذ إلى جواب لأسئلته الوجودية، ولحقيقة الأشياء لا سيّما العلم -الفن-، وأخيراً يتردد الشعر في وعيه[4]، موحياً بأن (الفن) مازال عالقاً في وجدان (الشحّاذ).

إنَّ روايات نجيب محفوظ الفلسفية، لا تتميز بتناولها لقضايا فكرية وفلسفية متداخلة ومتقاربة فحسب، بل بتقارب معماريّتها وسماتها الفنية، ولعلّ من أبرز السمات الفنية لهذه الروايات، لغتها الشعرية، إذ أجمع أغلب الدّارسين على أنّ هذه الروايات تكاد تكون قصائد درامية، فالطّابع الشعري يغلب على بناء هذه الروايات، فكلماتها شعرية مليئة بالظلال والإيحاءات، فأصبح إيقاع أسلوب نجيب في هذه الروايات سريعاً، وجمله قصيرة، وقد منحه إيقاعاً وشفافية يقربانه إلى لغة الشعر[5].

وبغية التعبير عن القضايا الفكرية العميقة، لجأ الكاتب في هذه الروايات إلى

---

(1) نجيب محفوظ نماذج الشخصيات المكررة ودلالاتها في رواياته: 22.

(2) الرواية: 166، 168.

(3) م. ن: 170.

(4) ينظر: م. ن: 173.

(5) ينظر: الرمزية في أدب نجيب محفوظ: 132 وأدباء معاصرون: 125، 145 وتأملات في عالم نجيب محفوظ: 96.

رموز وأقنعة، جاءت للتعبير عن هذه الأُطروحة أو تلك القضية[1]، ونأى الروائي عن التصوير الدقيق للواقع، لكنّه وصف الحركة النفسية والفكرية للشخوص، بدلاً من وصف المشكلات الاجتماعية[2]. كما يُلحظ تضاؤل السرد، والاعتماد على الحوار والحوار الباطني، فضلاً عن الاعتماد على أُسلوب تيار الوعي، واللّجوء إلى الحلم، وسيلةً فنية أُخرى، اتّكأ عليها الكاتب، من أجل النفاذ إلى بواطن الشخصيات، وإلى خواطرها النفسية المنبثّة في اللاوعي[3].

وهكذا أثبت نجيب محفوظ براعته الفنية في تصوير المفاهيم الفكرية العميقة والقضايا الميتافيزيقية، «ففي هذه الروايات لن نجد فلسفة جاهزة، بل عملية خلق فلسفة حية مختلطة، باعتبارها دافعاً سلوكياً وقوة مؤثرة في استجابة الشخصيات للعالم، بل وباعتباره عاملاً مادياً في تشكيل الأحداث»[4]. إذ استطاع الكاتب ببراعته ووسائله الفنية، أن يضفي الجمالية والرونق والألق على هذه الروايات، الطافحة بالدلالات الفكرية الغامضة والعميقة.

ثانيا: أسلوبية الرواية وأسلوبية الشعر - بنية الاختلاف -

يعدّ الأسلوب صفة ملاصقة للأدب، فمهما تفاوت الأدب من كاتب لآخر، أو أختلف شكله فإنّ للأسلوب حضوره القوي في مجال الأدب، بوصفه طريقة الكاتب في التّعبير الأدبي، فهو تجسيد خاص للأدب، كما أنّ موضوع الأسلوبية المفضل هو الأسلوب، فغاية الأسلوبية هي الوصول إلى أبعاد الأسلوب الفنية والجمالية[5].

---

(1) ينظر: ندوة عن نجيب محفوظ في إتحاد الكتاب، إعداد: قاسم عبد الأمير عجام، مجلة القاهرة، ع (92)، 1989: 87.

(2) ينظر: أقنعة نجيب محفوظ: 39 و نجيب محفوظ والرواية الفلسفية (مجلة الأقلام): 63.

(3) ينظر: اتجاهات الرواية المصرية، د. شفيع السيد: 291، 299 وأساليب السرد والبناء في الرواية العربية الجديدة (مجلة الأقلام): 37.

(4) الحداثة والفلسفة الروائية عند نجيب محفوظ، إبراهيم فتحي، مجلة القاهرة، ع (91)، 1989: 15.

(5) ينظر: أُسلوبية الرواية مقاربة أُسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، د. إدريس القصوري: 27.

والرواية أسوة بالأجناس الأدبية الأُخرى تمتاز بالأسلوب، بيد أنَّ مفهوم الأسلوب في الرواية له خصوصية، إذ إنَّ «حقيقة الرواية، كما هي الحال في الرسم ليست في الموضوع بل في الأسلوب، ولست أقصد بالأُسلوب طريقة الكتابة، لأنَّنا في هذه الحال سنحصل على لغويين وأسلوبيين، لا على روائيين، بل أفهم من هذه الكلمة الطريقة"، ونبرة المؤلف الخاصة»[1].

وفي بدايات القرن العشرين بدأ الاهتمام بمشكلات النثر، لاسيّما القضايا المتعلقة بالتقنيات الروائية والقصصية [2]. ولم تتفرّد الدراسات النقدية للرواية كالتعامل مع الشعر، فيلحظ بأنَّ «الإشكال الأساسي الذي يطرح التعامل الأسلوبي مع الرواية قائم في، إهمال الفروق الجوهرية بين هذا الفن والفنون الإبداعية الأُخرى، وأهمها الشعر الغنائي»[3].

لقد تركّزت دراسة الرواية وأسلوبيّتها على المقولات الشعرية، «وكان خطاب النثر الأدبي يعتبر شاعرياً بالمعنى الدقيق، ومن ثمّة كان يطبق عليه، بدون أي معنى نقدي، المقولات الأسلوبية التقليدية المرتكزة على دراسة الاستعارة، أو يكتفي فقط بتمييز طوابع اللغة بمصطلحات مفرغة: أي «تعبيريّتها» و «قوتها» و «وضوحها»، دون شحذ هذه المفاهيم بمعانٍ أُسلوبية محددة»[4].

لقد أخضع بعض الدارسين، ومنهم كوهين، لغة النثر – لاسيّما الروائي –، إلى مقاييس اللغة الشعرية، مما نزع منها خاصيتها الشعرية الحقيقية [5].

أمّا في العقد الثاني من القرن العشرين، فقد «أخذت الكلمة الروائية النثرية تحتلّ مكانتها في الأسلوبية، فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الأسلوبية المشخّصة للنثر الروائي، وقامت من جهة أُخرى محاولات مبدئية، لإدراك أصالة

---

(1) تأريخ الرواية الحديثة، ر. م. ألبير يس، ترجمة: جورج سالم: 469.
(2) ينظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: د. محمد برادة:60.
(3) أسلوبية الرواية: 14، 15.
(4) الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ترجمة د. سعيد علوش، مجلة الأقلام، ع(2)، 1987: 84.
(5) ينظر الصوت الآخر في الرواية العراقية، د. باسم صالح حميد: 14.

النثر الفني بالنسبة إلى الشعر، ورسم ملامح هذه الأصالة»[1].

إذن خطت الدراسات الأسلوبية للرواية خطوات واسعة، نحو التعامل مع الرواية، بوصفها جنساً أدبياً لها خصوصيتها، التي تميّزها من الأجناس الأخرى ولاسيّما الشعر، لأنّ الرواية «هي ظاهرة متعددة الأساليب، متعددة اللغات، متعددة الأصوات، ويصادف المحلل بعض الوحدات الأسلوبية - المتنافرة، التي توجد أحياناً في مستويات لسانية مختلفة، والتي تخضع لقواعد أُسلوبية مختلفة»[2].

إنّ التعدد الأسلوبي للرواية يقضي قيام أُسلوبية مخالفة لأُسلوبية الشعر، فينبغي أن تكون لأسلوبية الرواية طبيعة مغايرة، تنسجم مع خصوصية هذا الجنس الأدبي، ففن الرواية يتطلب نظرة أكثر شمولية من القضايا الشكلية البحتة، لأنَّه عادة ينظر إلى الأسلوبية بوصفها منهجاً، يعالج قضايا الشكل والصياغة الصورية، الأمر الذي يتناقض مع طبيعة الرواية [3].

وتجدر الإشارة إلى أنّ نظرية باختين هي «أهم المقاربات التي درست الرواية، وأكثرها تأثيراً في السرديات والنقد الأدبي عامة. فقد أقام باختين تعريفه الرواية على صرح نظريته في اللغة الحوارية، فرأى أنّ الرواية كاللغة، حوار لا ينقطع، واعتبر أنّ الحوارية تخترق كلّ أبعاد النص الروائي، من أسلوب وبنية وعلاقة بين المؤلف وبطله، فميّزة الرواية أنّها متعددة الأصوات»[4].

يعد باختين بحق الرّائد في دراسة لغة الرواية وأسلوبيتها، إذ أسّس لها قوانين خاصة بها، تبتعد عن القوانين الإبداعية للغة الشعر، وأكَّد نظرية التنوع الكلامي داخل الفن الروائي[5].

---

(1) الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق: 9.

(2) الخطاب الروائي، (مجلة الأقلام): 85.

(3) ينظر أسلوبية الرواية في الرهينة، طه حسين الحضرمي، عبر الموقع (www.thenationpess) على الانترنيت.

(4) معجم السرديات: 204.

(5) ينظر: الصوت الآخر في الرواية العراقية: 15، 28.

نادى باختين في نظريته بأسلوبية خاصة للرواية، لأنَّ «ما يميز الرواية هو تكونها أساساً من النثر، إلاّ أنَّ هذا النثر يمتلك تنوعاً واتساعاً، لم تعرفهما مع الأنواع الأدبية الأُخرى، التي سادت مع القدماء»[1].

إنَّ أسلوبية الرواية كامنة في العلاقات التي تقيمها بين مختلف اللغات، لأنَّ الروائيين يوظّفون أساليبَ متعددةً لتعدد الشخصيات الروائية، ولتنوع أنماطها الاجتماعية والفكرية، فالرواية وحدة متماسكة تشمل عدداً من اللغات والأصوات والأساليب، لذا فإنَّ أسلوبية الرواية تتشكّل من العامل المنظم لهذه التعددية[2]. إذن أسلوب الرواية يتكوّن من أساليب، «فخطاب الكاتب وسارديه، والأجناس التعبيرية المتخللة، وأقوال الشخوص، ما هي إلّا الوحدات التأليفية الأساس، التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية»[3]. فينبغي أن تقدم المقاربة الأسلوبية للرواية على أساس التنوّع الأسلوبي واللغوي والصوتي للرواية، فأسلوبية الرواية «ليست كامنة في اللغة التي يكتب بها الروائي، ولكن في العلاقات التي يقيمها بين مختلف اللغات»[4].

يرى باختين أنَّ الرواية تضم عدداً من الوحدات الأسلوبية، كأسلوب السرد، وأسلوب كلّ شخصية من الشخصيات، إذ تتّحد هذه الوحدات في وحدة عليا هي أسلوبية الرواية[5].

ويحدث التنوّع الكلامي، وتفكيك اللغة -كأساسين للأسلوب الروائي-، عبر نمط الكلمة ذات الدلالتين التي تستند إلى كلمة الغير، ويتميز هذا النمط عن الكلمة المباشرة، والكلمة الموجهة نحو الموضوع[6].

---

(1) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: 9.
(2) ينظر: أسلوبية الرواية، حميد لحمداني: 71، 78.
(3) الخطاب الروائي: 64، 65.
(4) أُسلوبية الرواية: 72.
(5) ينظر: أُسلوبية الرواية العربية، د. سمر روحي الفيصل:44
(6) ينظر: الصوت الآخر في الرواية العراقية: 26.

يُلحظ أنَّ لأسلوبية الرواية أهدافها وغاياتها، فثمّة «أمور ضرورية لأسلوبية الرواية، هي إمكانية تعدّدية الأسلوب وأحاديته في الرواية، ونظام اللغة، وطريقة البناء الروائي»[1].

شدّد باختين على أهمية صورة اللغة، فالإنسان المتكلم وخطابه يمنحان الرواية أصالتها الأسلوبية، فصورة الإنسان لا تميّز الرواية بل صورة اللغة[2].

تعدّ المناخات الاجتماعية للمتكلمين في الرواية، من المرتكزات المهمة في التحليل الاسلوبي للرواية، فلا يمكن دراسة الكلمات بمعزل عن الفضاءات الاجتماعية الرّحبة، لأنَّ المتكلم هو فرد اجتماعي وخطابه لغة اجتماعية، فهذه الفضاءات تنير خلفيات اللغة، والتركيب الفني والأبعاد الايديولوجية [3].

عنيَ باختين وأكّد أهمية الأسلوبية السوسيولوجية، فرأى أنَّ تفرد الجنس الروائي «يتطلّب أسلوبية ملائمة، لا يمكن أن تكون إلاّ أسلوبية سوسيولوجية، فالحوار الداخلي الاجتماعي للخطاب الروائي، يستدعي الكشف عن سياقه الاجتماعي الملموس، الذي يعدّل مجموع بنيته الأسلوبية وشكله ومحتواه»[4].

فرّقَ بعض الدارسين بين أسلوبية الرواية وأسلوبية الروائي، فالأولى تعني الدراسة الأسلوبية لنص روائي واحد، أمّا الثانية فتعني وحدة الأسلوب، أو اختلافه بين روايتين لروائي واحد[5].

إنَّ النظرية الأدبية التقليدية لا تناسب الرواية، لأنّها ليست جنساً أدبياً تقليدياً [6]، فالأسلوبية التقليدية وُصِفتْ بقصر النظر، لأنَّها «تحاول فهم وتحديد

---

(1) أسلوبية الرواية العربية: 43.

(2) ينظر: المبدأ الحواري، تودوروف، ترجمة فخري صالح: 88.

(3) ينظر: المتكلم في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، مجلة فصول، ع (3)، 1985: 104، 105.

(4) الخطاب الروائي: 122.

(5) ينظر: أسلوبية الرواية العربية: 68.

(6) ينظر: ميخائيل باختين الكلمة، اللغة، الرواية، د فيصل الدراج، مجلة الآداب الاجنبية، ع(99-100)، 1999: 128.

الأسلوب انطلاقاً من محتوى الخطاب فحسب، (على مستوى موضوع المعنى)، ومن العلاقة التي يعبر عنها المتكلم إزاء هذا المحتوى، وعندما يتم تجاهل علاقة المتكلم بالآخر، وبملفوظات هذا الأخير المكتسبة أو المفترضة، يتم العجز عن فهم جنس وأسلوب الخطاب»[1]. فالأسلوبية التقليدية لا تعرف الجمع بين الأساليب في وحدة عليا، ولا تتناول الحوارات الاجتماعية بين اللغات في الرواية[2]، فجميع التحليلات التي اعتمدت على الأسلوبية التقليدية ومفهوم الخطاب الشعري، أظهرت عجزها في التطبيق على الخطاب الروائي، لأنَّ الرواية ككل ظاهرة متعددة الأساليب، وتشمل وحدات أُسلوبية لا متجانسة، إنَّ للرواية تفرّداً أسلوبياً يميّزها من الشعر[3]. إذن ثمة أسلوبيتان أسلوبية تقليدية وأسلوبية جديدة أو حديثة، فالأولى تؤمن بالوحدة ووجود أسلوب واحد، هو أسلوب الكاتب الفرد، وقد طبّقت هذه الأُسلوبية على الشعر الغنائي، مستعينة بالبلاغة القديمة، بينما تؤمن الأسلوبية الجديدة أو الحديثة بتعدد الأساليب [4].

لقد انتقد باختين «مناهج الأسلوبية التقليدية، التي كانت تستخدم في دراسة الرواية القواعد البلاغية، التي وضعت في أصلها لدراسة الشعر، مع أن الشعر في نظر باختين يعبِّر بشكل أقوى عن الأحادية الفردية، ويرتبط شديد الارتباط بالذات المبدعة، أمّا الرواية فهي فن ذو طبيعة شديدة الاختلاف»[5]. لذا انتقد باختين الأسلوبية القديمة، لأنَّها درست الرواية كوحدة أُسلوبية مقابلة لأسلوب الكاتب، أو فردية أُسلوب المؤلف، فأسلوب الكاتب في الرواية وحدة من الوحدات المختلفة فيها[6]. فلا يمكن تطبيق الأسلوبية القديمة على الرواية، فمن «منظور

(1) جمالية الإبداع اللفظي، ميخائيل باختين، ترجمة: شكير نصر الدين: 335،336.

(2) ينظر: الكلمة في الرواية: 11، 21.

(3) ينظر: الخطاب الروائي:62.

(4) ينظر: أسلوبية الرواية العربية: 41.

(5) النقد الروائي والأيديولوجيا، د. حميد لحمداني: 79.

(6) ينظر: الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر: 29.

الفكر الأسلوبي التقليدي لا يعرف الخطاب إلا نفسه، (أي سياقه)، وموضوعه وتعبيره المباشر، ولغته الواحدة والأُحادية، إذ لا يعتبر الخطاب، أيَّ خطاب كان، يقع خارج سياقه الخاص، أكثر من كلام محايد، «ليس له قائل»، وهو مجرد افتراض. من هنا ومن منظور الأسلوبية التقليدية، يجد الخطاب المباشر في توجهه نحو موضوعه مقاومة هذا الموضوع»[1]. ويرى بعض الدارسين إمكانية تطبيق الأسلوبية التقليدية على بعض الروايات التي يُهيمن عليها الأسلوب الواحد، ومنهم الناقد الدكتور سمر روحي الفيصل، الذي يقول: «ويبدو أن وجهة نظر الأسلوبيين والنقاد في الأسلوبية التقليدية تحتاج إلى تعديل، إذ أن لدينا نصوصاً روائية وقصصية لا يصلح لتحليلها غير الأسلوبية التقليدية، لأنَّها تضم أسلوباً واحداً مهيمناً، ولا تضم تعدداً في الأساليب»[2].

إنَّ الرواية، مهما كانت مونولوجية، أي يسيطر عليها الصوت الواحد والأسلوب الواحد، فإنَّها لا تخلو من الحوارية والتقليدية اللغوية، كما لا تخلو من الشخصيات وأساليبها، والدلالات والرؤى الاجتماعية والفكرية لهذه الأساليب، والشعر لا يمكن أن يتطابق مع الرواية (كجنسين أدبيين مختلفين)، وإن تداخلا في بعض الجوانب، كأن تضم الرواية اللغة الشعرية، أو توظيف الشعر لكلام الآخر من خلال التناص، ولا ضير من استخدام بعض مفاهيم الأسلوبية الشعرية (التقليدية)، في دراسة أسلوب كل شخصية روائية على حِدة، دون صرف النظر عن الخصيصة الأساسية للأسلوبية الروائية، النّافعة لدراسة الرواية، وتلك الخصيصة هي «هذه الصلات والعلاقات الخاصة بين الأقوال واللغات، وحركة الموضوع هذه من خلال أنماط اللغات والكلام، وتفتته في تيارات التنوّع الكلامي الاجتماعي، وقطراته واكتسابه الشحنة الحوارية»[3].

---

(1) الخطاب الروائي، (مجلة الأقلام): 91.

(2) أسلوبية الرواية العربية: 42.

(3) الكلمة في الرواية: 11، 12.

إنَّ الخاصية الأساسية في النوع الروائي -مونولوجياً كان أم حوارياً-، هي لتّعارض مع أي أسلوب أُحادي وفردي مباشر، لأنَّ الرواية تقوم على التعددية الأسلوبية، أمّا الشعر الغنائي فإنَّه يعبِّر عن النزعة الذاتية[1].

ويمكن القول بأنَّ «الكلمة في الشعر مكتفية بنفسها، كما أنَّ وعي الشاعر لا يتحقق إلاّ من خلال اللغة، وهو يعبِّر عن نفسه فيها بدون وسيط، فلغة الشاعر هي لغته الخاصة به»[2]، أمّا العمل الروائي، ففنيته تتحقق «في اشتماله على تعددية المغزى الاجتماعي، وعلى مستويات مختلفة من الحوار المتصارع، الذي يتردّد صداه في العمل كلّه»[3].

تستأثر اللغة في الشعر بمستوى واحد ووظيفة واحدة، تحت سيطرة الوعي اللغوي الموحّد للشاعر، بينما في الرواية تتحوّل إلى مؤسسة اجتماعية، تحمل أفكار الناس وعواطفهم، وتصور الصراعات الحياتية، وتغيّرات لغة المجتمع، بسبب تلك الصراعات[4].

ويُلحظ أن خصوصية الشعر وميّزته تكمن في لغته ورسالته، فالصورة الشعرية تستهلك مختلف أنشطة التّشكيل، وعبر الإيقاعات التصويرية، أمّا الرواية فتتحقّق فنيتها في تعددية المغزى الاجتماعي، وفي الحوار المتصارع الذي يتردد في العمل كلّياً[5]، فالشعر قائم على التصوير والتشكيل والإيقاع، بوصفه طاقة انفعالية وشعورية مكثفة، إزاء حدث ما. أمّا حكاية الحدث فإنّها خارج نطاق مهمة الشعر، بينما الروائي مطالب بالاختفاء وراء عمله، لترك المجال لحركة الشخوص. وتكمن مشكلة النقد التقليدي للرواية في الاحتكام إلى الحكم الذاتي المناسب لطبيعة الشعر، لذا فإنَّ «الفروق بين الرواية وبعض الأشكال السردية الأُخرى، وبين الأجناس

---

(1) ينظر: أسلوبية الرواية: 16.

(2) في التحليل اللغوي للنص الروائي، طارق شبلي: 26.

(3) م. ن: 27.

(4) ينظر: التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للأعرج واسيني، أ. جوادي هنية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع(6)، 2010، المتاحة عبر موقع (google) على الانترنيت.

(5) ينظر: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، د. فتحي بو خالفة: 49.

الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة، جوهرية ومبدئية، بحيث أنَّ أية محاولة ترمي إلى تطبيق مفاهيم الصورة الشعرية ومعاييرها على الرواية، مآلها إلى الإخفاق»[1].

ميّز باختين بين الرواية والشعر، فرأى أنَّ الرواية جنس حواري، أمّا الشعر فغنائي ومونولوجي، لأنَّ الأول يقوم على التواصل اللفظي - الاجتماعي، ويقوم الثاني على مونولوجية لغة الشاعر[2]. فثمّة فارق كبير بين اللغة الشعرية واللغة الروائية، فإذا «كانت اللغة الشعرية مشدودة نحو مركزية مبدعها، فتظهر بمستوى أُحادي، فإنَّ اللغة الروائية بصفة عامة، والأصوات بصفة خاصة، تتحرك تحركاً عكسياً، فلا تتجه نحو المركزية، وإنّما ترغب في التحرك على محيط الدائرة الإبداعية للأحداث الروائية، بكل تنويعاتها، وتعبّر عن مستويات الأصوات (بكل فئاتها)»[3].

لا تتحقّق الحوارية في لغة الشعر، كما هي في لغة الرواية، لأنَّ اللغة الشعرية لا تستعين بلغات أُخرى، و«اللغة في العمل الشعري تحقق ذاتها، بوصفها لغة يقينية فوق مستوى الشك وشاملة. كلّ ما يراه الشاعر و يدركه ويفكر فيه، إنّما يراه ويدركه ويفكر فيه بعيون هذه اللغة، وبأشكالها الداخلية، وليس هناك ما يقتضي اللجوء إلى مساعدة لغة أُخرى غريبة، للتعبير عنه»[4].

تتداخل الدراسة الأسلوبية للرواية مع دراسة التقانات الروائية، فينبغي أن يتجاوز التناول الأسلوبي سطح التعبير، ليمس أهم الجوانب التقنية للسرد، مع الحذر من التّطابق بشكل آلي بين مفهومي التقنية والأسلوب، فعندما تجتمع جملة من التقنيات، تؤدي إلى نمط سردي يختلف عمّا سواه، مما يتولّد أساليب معينة، فالتقنية من أهم عوامل توليد الأساليب السردية[5].

وبغية تفادي النظرة الأسلوبية التقليدية في دراسة أُسلوبية الرواية، ينبغي للدارس الأسلوبي للرواية وضع المسائل الآتية بنظر الاعتبار وهي: «الطابع الوظيفي

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل: 378، 379.

(2) ينظر: الصوت الآخر في الرواية العراقية: 36.

(3) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، د. محمد نجيب التلاوي: 63.

(4) الكلمة في الرواية: 42.

(5) ينظر: أساليب السرد في الرواية العربية، د. صلاح فضل: 132.

لكل ملمح أسلوبي في النص الروائي باعتباره كلاً. علاقة الخصائص الأسلوبية للرواية بالخصائص المميّزة لهذا النوع ذاته. الأثر الحاسم لزاوية نظر الكاتب والراوي، الذي ينوب في صياغة الشكل الأُسلوبي العام للرواية»[1].

من مهام المحلل الأُسلوبي، الاهتمام بدلالة الأُسلوب الروائي، وعدم الاكتفاء بتقسيم البناء على وحدات ومواضيع، بل التّركيز على ضبط آليات الصياغة والبناء، وكيفية أسلبة الأساليب المتعددة في الرواية، بمعنى توظيف الأساليب المتنوعة في الرواية بصيغتها النهائية والكلية، وجمعها في مجموع منتظم، فضلاً عن البحث في القوة المؤسلبة، التي يرجع إليها الفضل في منح كلّ أسلوب معناه الحقيقي وأبعاده العميقة ضمن المجموع[2]. إذن «فالتحليل الأُسلوبي للرواية لا يمكن أن يكون منتجاً بعيداً عن فهم عميق للتعدد اللغوي، ولحوار اللغات في عصر معين»[3].

يتحتّم على الباحث الأسلوبي للرواية أن يتطرّق إلى مسائل مبدئية، تتصل بفلسفة الكلمة، وبجوانب من حياتها، وهي حياة الكلمة وسلوكها في جانب التنوع اللغوي، وهذه المقاربة الأسلوبية تمتاز عن مقاربة الشعر أسلوبياً، لأنَّ الكلمة فيه تكفي بذاتها، ولا تفترض أقوالاً أُخرى خارج حدودها، فالأسلوب الشعري مقطوع الصلة بأي تفاعل مع كلمة الآخر، وبأي تطلّع إلى كلمة الآخر[4]. إذن «فإن مقاربة النص الروائي ينبغي ألّا تتناول اللغة الأدبية من منظور لساني بحت، يقصّر بحثه على المستوى التركيبي، الذي يربط نتائجه بصيغ الكتابة عند أديب ما، لأنَّ لغة الرواية متعددة بتعدد شخصياتها وأيديولوجياتها»[5]. فالخصوصية الروائية تفرض على الباحث الأسلوبي مقاربة تنسجم مع تلك الخصوصية، وتختلف مع الشعر، جنساً أدبياً آخر، له تكوينه الفني والتعبيري الخاص به.

---

(1) أسلوبية الرواية: 79.

(2) ينظر: أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ: 298.

(3) الخطاب الروائي: 316، 317.

(4) ينظر: الكلمة في الرواية: 27، 41.

(5) في مناهج تحليل الخطاب السردي، عمر عيلان: 272.

الفصل الأول

الإيقاع الروائي

مدخل:

إنّ لفظة (الإيقاع) تدل على التّدفق وتتابع متضادّين، لأن «الكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان أو التّدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء.. الخ..»[1].

يعني الإيقاع - في الأصلين اليوناني والعربي- الحركة. كما أشار الفلاسفة إلى الإيقاع حركةً، فقد ورد عند أفلاطون على نحو يوحي بأنَّه يعتمد أساساً على الحركة. إذن يمكن تعريف الإيقاع بأنَّه حركة منتظمة، بحيث تكون الحركة تعبيراً عن العنصر المادي أو الحيوي في الإيقاع، و يكون التنظيم تعبيراً عن عنصر الإيقاع الذهني أو الروحي[2].

يُعدّ الإيقاع مظهراً للتآلف والانسجام، ويتمثل في كل مظاهر الحياة، فـ «ليست مشكلة الإيقاع مقصورة على الأدب بْشكل نوعي، أو حتى على اللغة، فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية، كما أن الإيقاع أيضاً ظاهرة لغوية عامة»[3]. إذن للإيقاع صوره الشاملة والمتعددة، تشمل الحركة والسكون، وتعاقب الليل والنهار، وتناوب الشمس والقمر، وتكرار فصول السنة، وتصافق أمواج البحر، و تساقط الأمطار، و خرير المياه، وكل المظاهر الكونية[4]. ومن الدّارسين من شبّه الإيقاع باختلاف حركة أمواج البحر، فيقول (فريزر):

---

(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس: 71.

(2) ينظر: مصادر الإيقاع في الصورة المسرحية وأبجديات التعبير الفني، عصام الدين حسن أبو العلا، مجلة القاهرة، ع (93)، 1989: 50،51.

(3) نظرية الأدب: 212.

(4) ينظر: جمالية التلقي في القرآن الكريم، شارف مزاري: 13.

«عندما نقف على شاطئ البحر، نراقب الأمواج تتكّسر على الرمل، لتعود من جديد، ثمّة تشابه أساس في حركة كل موجة، لكن ليس من موجتين تتكّسران في شكل متناظر تماماً، هذا التشابه في اختلاف حركة الأمواج قد ندعوه بالإيقاع»[1].

يؤدّي الإيقاع دوراً بارزاً في الفن على نحو عام، وفي الأدب على نحو خاص، فهو «دفقات الدم المندفعة في شرايين العمل الفني، والتي تمدّهُ بالحياة والتجدد، ويعدّ من أهم المعايير التي يمكن أن تقاس بها مهارة الأدب، وتمكنه من أسرار فنه ومهنته»[2].

ولا يقتصر الإيقاع في الأدب على الشعر، بل يتعداه إلى النثر، فالإيقاع جزء أساس من التعبير النثري، إذ يحقق غرضين أساسيين هما، تأكيد المعنى، وإبراز العواطف بشكل أوضح[3]. لهذا خرج الإيقاع من الشعر حصراً إلى النثر والفنون الأُخرى، فصار الحديث عن إيقاع المسرحية وإيقاع النثر الفني[4].

أمّا الإيقاع في الرواية، فيعد عنصراً مميزاً فيها، فإليه يرجع الفضل في أنّنا نرى الرواية كلّاً، إذ يربط الأحداث المتناثرة، وأحياناً يكون الإيقاع هو المتبقي في وعي القارئ ووجدانه، من كلّ العمل الروائي، فقد ينسى القارئ تفاصيل الحبكة الدقيقة ويتذكّر الإيقاع[5]. إذ تكمن أهمية الرواية في إيقاعها، فإنَّ «قيمة رواية كبيرة وقدرتها على إثارة الانفعال ونجاحها الفني، تبدو على هذا النحو غريبة عن (موضوعها)، إنّها تتعلق بغنى (غنائها الروائي)، وقوة أصالته»[6].

يحقّق الإيقاع في الرواية اللّذة والمتعة، حينما يجعلنا نشعر بالمفاجأة عبر تقلباته الرائعة، حيث لا تظهر أنماط ثابتة أو محددة في الرواية [7].

---

(1) الوزن والقافية والشعر الحر، ج. س. فريزر، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة: 11.

(2) الإيقاع في الحياة والفن، د. نبيل راغب، مجلة القاهرة، ع (93)، 1989: 20.

(3) ينظر: في نقد النثر وأساليبه، إعداد وترجمة: د. عصام الخطيب ود. توفيق عزيز: 93.

(4) ينظر: بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي، حاتم الصكر، مجلة الأقلام، ع (5)، سنة 25، 1990: 61.

(5) ينظر: الإيقاع في الحياة والفن، (مجلة القاهرة): 20.

(6) تأريخ الرواية الحديثة، ر. م. ألبير يس، ترجمة: جورج سالم: 464.

(7) ينظر: Rhythm in the novel.E.K.Brown : 43.

إنَّ الإيقاع في الرواية يعتمد على عنصر التكرار والتوالي، للعناصر المكونة للبنية الروائية، فالتكرار يولد إيقاعاً في النص الروائي، وهذا التكرار يخضع لوجهة نظر السارد المتحوّلة والمتغيّرة باستمرار[1]. ويقصد بالتكرار هنا ما هو موظّف لغايات جمالية، و يشكّل إيقاعاً منسجماً ومتناسقاً في العمل الروائي، فمثلاً تكرار الأحداث أو المشاهد أو الحوارات في الرواية يمثل جزءاً من إيقاعاتها الجمالية [2]. حيث «يؤدي الروائي تأثيره، بالتّكرار القائم على التنوع، أو الاختلاف والتعاقب»[3].

يتحقّق الإيقاع في الرواية عبر حركة عناصرها، فإنَّ «الإيقاع في الرواية يشكّل ويرصد عالم الأمكنة والأزمة والأحداث، في حركتها وتغيرها وبنائها ومدلولاتها، وبرسم هذه الخطوط الإيقاعية المنتظمة فيما بينها، التي تشكل بناء الرواية»[4].

يمكن دراسة الإيقاع الروائي بوساطة رصد هيمنة العناصر الروائية، مثل الزمان والمكان والشخصية، فكل رواية تقوم على إيقاعات متنوعة، مثل إيقاع الأزمنة وإيقاع الأحداث وإيقاع الشخصيات، وعادة يبرز أحد هذه الإيقاعات، ليشكّل الإيقاع الرّئيس فيها، وتكون الإيقاعات الأخرى روافد تدور في فلكه[5].

إنَّ الروائي يضفي إيقاعاً من نوعٍ ما، في صفحات بأكملها، على أحداث ومشاهد متلاصقة، ليؤلّف نوعاً من السيمفونية المتكونة من المواقف والأحداث بدلاً من النغمات، لتغدو الرواية عملية انفتاح مطلق[6].

وتأسيساً على ما سبق، فإنَّ الإيقاع في الرواية يختلف عن الإيقاع في الشعر، وإيقاع الرواية «ليس مقتصراً هو الآخر على الشعر، ولكنه معطى عام يمكن أن يظهر في الشعر كما يظهر في النثر، بيد أنَّه في النثر مختلف عنه في الشعر، إنَّ

---

(1) ينظر: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، حورية الظل: 306 وتقنية الكتابة بين الرواية والسينما، نور الدين محقق، عبر موقع (www.aljabriabed.net) على الانترنيت: 6.
(2) ينظر: الإيقاع الروائي، د. أحمد الزعبي، دراسة متاحة عبر موقع (google) على الانترنيت: 74.
(3) Rhythm in the novel : 70.
(4) في الإيقاع الروائي، د. أحمد الزعبي: 8.
(5) ينظر: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني: 233.
(6) ينظر: الإيقاع الروائي عند البيريس، د. نعيم عطية، مجلة المجلة، ع (173)، 1971: 9.

الإيقاع المقصود هنا، هو تلك الطريقة التي تتوزّع بها بعض العناصر المترددة على طول المعنى اللغوي»[1]. فالبنية الإيقاعية للرواية مخالفة لما يمكن أن ينتج عند مستويات الشعر، ومن الخطورة أخذ المقولات الخاصة بالإيقاع من فضاء الشعر، وإسقاطها على فضاء الرواية، من دون مراعاة الخصوصية التي تتمتّع بها الرواية[2].

وتجدر الإشارة إلى اختلاف البنية الروائية عن البنية الإيقاعية للرواية، «فالبنية غير الإيقاع، وأنّنا نرى أنّه إذا كانت البنية الروائية تشمل بالدرجة الأولى شكلها الفني، بما في ذلك من تقنيات مختلفة وأساليب متعددة، فإنّ البنية الإيقاعية تبحث في هذه البنيات والتقنيات والأساليب، من حيث تناسقها وترتيبها وضبطها وتوقيتها، أي من حيث إيقاعيّتها»[3]. إنّ الإيقاع في الرواية عبارة عن نظام، وتكرار متوازن بوساطة التنوع والتعاقب، فهو شكل من أشكال الترتيب أو النظام[4].

وإن تداخلت التقنيات الروائية مع إيقاعها، فلا ضير في تحليل التقنيات الروائية عند مقاربة الرواية أُسلوبياً، لان «التحليل التقني لأنماط السرد يصبح مدخلاً ضرورياً لاستكشاف الأساليب، وتوضيح الأنماط النصية، ويتطلّب هذا التحليل المتابعة المنظمة لجهود فك الخطاب السردي إلى مكوناته، وتحديد أبنيتها الكلية والجزئية، قبل محاولة الإمساك بدلالتها الشاملة في كل نص على حدة»[5].

يشتغل هذا الفصل على دراسة إيقاع الرواية في ثلاثة مباحث، مدخلاً لمقاربة الرواية أسلوبياً، إذ «يمكن للناقد أن يربط بين الإيقاع والأسلوب، باعتبار الأسلوب هو ما يقال بقدر ما هو طريقة للتعبير»[6]، فالإنسجام والتآزر الحاصل من الإيقاع يعد مكوناً أسلوبياً، لأنّ الأسلوب لا يقوم بالطريقة التي نختار بها الألفاظ في

---

(1) شعرية الخطاب وانفتاح النص السردي، بسام قطوس، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد (14)، ع (2)، 1996: 203.

(2) ينظر: الإيقاع في الرواية، د. حسين مناصرة، عبر الموقع (manasrah.mmaktoobblog.com) على الانترنيت.

(3) الإيقاع الروائي: 88.

(4) ينظر: Rhythm in the novel: 58.

(5) بلاغة الخطاب وعلم النص: 382.

(6) في نقد النثر وأساليبه: 84، 85.

الجملة فحسب، بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل والمقاطع والفصول على مستوى الرواية كلها، فبالإمكان وجود أسلوب أي شكل خارجي[1]. وعلى أساس تمايز الإيقاع في الرواية عن الإيقاع في الشعر، خُصِّص المبحث الأول لإيقاع الأحداث والأفكار، وتناول المبحث الثاني إيقاع الزّمن والمكان، في حين اقتصر المبحث الثالث على إيقاع الشخصيات.

إيقاع الأحداث والأفكار

إيقاع الأحداث

يعتمد الإيقاع الروائي على عناصر البنية الروائية، ومنها الأحداث، إذ يتشكّل إيقاع الأحداث من تردد الأحداث والمواقف في الرواية، فهو «تلك السلسلة من الأحداث التي ترتبط معاً، وتُشكل بُعداً لمضمون أكبر جلي، من بين مضامين الرواية»[2].

يُعنى الإيقاع الروائي بشكل رئيس بالأحداث، وكيفية وقوعها وتشكّلها وتنظيمها، في نسق ينسجم مع بناء الرواية الكلي، كما يرصد التصادم بين الواقع والمتخيل، وانكسار وتغير المواقف[3]. فالإيقاع المقصود هنا هو الناتج عن تكرار ما يخص موضوعات جزئية محددة، كالجنس والحب والانتماء والعزلة، والعمل والسفر والحياة الزوجية وغيرها.

ترجع أهمية هذا النوع من الإيقاع في الرواية، إلى فاعلية الحدث، عنصراً أساساً مؤثراً في إضفاء الحركة على بنية النص الروائي، فالحدث «هو كل ما يؤدّي إلى تغيير أمر، أو خلق حركة أو إنتاج شيء، ويمكن تحديد الحدث في الرواية، بأنَّه لعبة قوى متواجهة، أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة، أو مواجهة بين الشخصيات»[4]. وهو يعدّ العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية

---

(1) ينظر: الفضاء في الرواية العربية الجديدة: 303.

(2) مثلث الإيقاع الروائي والهوية السردية في المملكة العربية السعودية، عماد علي سليم، عبر موقع (faculty.ksu.sa) على الانترنيت: 4.

(3) ينظر: في الإيقاع الروائي: 9، 10.

(4) معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني: 74.

للرواية، عندما يختار الروائي ما يراه مناسباً، فيضيف ويحذف وينتقي، على وفق رؤيته ومخزونه الثقافي وخياله الفني[1].

بيد أنَّ «ما يميز رواية عن أُخرى ليس هو بالضرورة الأحداث المنبنية عليها، بقدر ما هو عملية صياغة هذه الأحداث وفق منظور معين، يتحكّم في عملية تقديمها وتبئير كل منها، بحسب الأهمية التي يراد منها له»[2].

إنَّ نجاح الرواية لا يتعلّق بحجم الحدث أو نوعه، بل يتعلّق ببراعة الكاتب في تقديمه وتطويره، فالجمالية تتحقّق في إيقاعية الحدث، وليس في فخامته، فأغلب روايات نجيب محفوظ مبنية على أحداث بسيطة ومألوفة، ومنها الرواية قيد الدراسة، التي تصوّر أزمة المحامي الثري (عمر الحمزاوي)[3]. حيث يبدو أن الرواية اكتسبت جزءاً من جماليتها وفنيتها، عبر إيقاعية الحدث.

تبدأ الرواية بإيقاع حدثي متعطّل، أو متوقّف بفعل الوصف، حيث يصف الراوي لوحة معلقة في عيادة الطبيب: «سحائب ناصعة البياض تسبح في محيط أزرق، تظلل خضرة تغطي سطح الأرض في استواء وامتداد، وأبقار ترعى تعكس أعينها طمأنينة راسخة، ولا علامة تدل على وطنٍ من الأوطان، وفي أسفل طفل يمتطي جواداً خشبياً...»[4]. ثم يبدأ إيقاع الأحداث بشكل هادئ وبطيء، عندما يلجأ الراوي إلى الاستذكار والتأمل: «لم يكد يتغير عما كان في حوش المدرسة. وما زالت زاوية فمه تنحرف في سخرية مذكرة بمرحه المطبوع الذي كان يضاهي تفوقه الحاسم»[5]. إذ يبدو الإيقاع السردي بطيئاً وهادئاً عندما يعتمد السرد على الاستذكار والتأمل[6]. ثم يصعد الإيقاع الحدثي، عندما يعلن البطل (عمر الحمزاوي) مرضه لصديقه الطبيب، وهو مرض غير مألوف أو غير اعتيادي، بل

(1) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف: 27.
(2) تقنية الكتابة بين الرواية والسينما: 6.
(3) ينظر: تعددية الأصوات في الروايات المحفوظية، عادل عوض: 174، 175.
(4) الرواية: 5.
(5) م. ن: 6.
(6) ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر:56.

«المسألة خطيرة مائة في المائة، لا أريد أن أفكر أو أن أشعر أو أن أتحرك، كل شيء يتمزق ويموت»[1]. هنا يتصاعد الإيقاع الحدثي ويشتّد، بإعلان البطل عن اشتداد حاله وتأزّم وضعه. ثم يهبط إيقاع الأحداث ويسترخي، بهبوط حال البطل (الشاعر)، وانفراج وضعه واسترخاء تأزمه، إذ سافر (عمر) مع العائلة إلى الإسكندرية للراحة والاستجمام[2]. وهكذا يشتّد إيقاع الأحداث ويسترخي، بإشتداد واسترخاء حال البطل (عمر). فارتبطت سير الأحداث وإيقاعها بحال البطل وإيقاعه، ولا غرابة في ارتباط الشخصية بالحدث، حيث «ترتبط الشخصية بالحدث، إذ هي المؤدّية والفاعلة له، وهي التي تحدد مساره واتجاهاته، فلا توجد شخصية بدون حدث أو حدث بدون شخصية، ومما يؤكّد إن العلاقة بينها وطيدة، تمتد بامتداد كل منهما)[3]. بيد أنَّ اللافت للنظر هو تفرد (البطل) في التأثير في سير الأحداث وإيقاعها، ويبدو أنَّ تردد إيقاع الأحداث بين أشتداد أزمة البطل وانفراجه، يغطي مجمل الرواية، مما يمكن عدّه ملمحاً أسلوبياً بارزاً، على صعيد إيقاع مجمل أحداث الرواية، الأمر الذي أسهم في تماسك أحداث الرواية، التي تبدو وحدات سردية مفككة «فلسنا إزاء أحداث نتابع تطورها ومسارها ومصيرها، لكنّنا إزاء وحدات سردية مفككة، لا صلة بينها، غير ما تعلنه الشخصية من قلق، وتطرحه من سؤال»[4].

فبعد السفر (الانفراج)، يصعد إيقاع الأحداث، وذلك بتأزّم حال البطل مرة أُخرى، عندما يعلن كرهه للعمل والبيت والزوجة، ويعلن الراوي صراحة عن هذه الحالة بالقول: «ولكن الإضطراب غطى على السعادة المؤقتة»[5]. فيعلن (عمر) – وهو يحاور نفسه – كرهه للعمل والزوجة (الحبيبة): «يا ألهي إنهما شيء واحد.

---

(1) الرواية: 8.

(2) ينظر: م. ن: 24.

(3) الرواية الجديدة بحوث ودراسات تطبيقية: 39.

(4) الذهنية وتجلياتها في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ ، أ. أنيس حيواني، عبر موقع (www.ecolenumerique.tn) على الانترنيت: 2.

(5) الرواية: 33.

زينب والعمل. والداء الذي زهدني في العمل هو الذي يزهدني في زينب. هي القوة الكامنة وراء العمل. هي رمزه. هي المال والنجاح والثراء. وأخيراً المرض»[1].

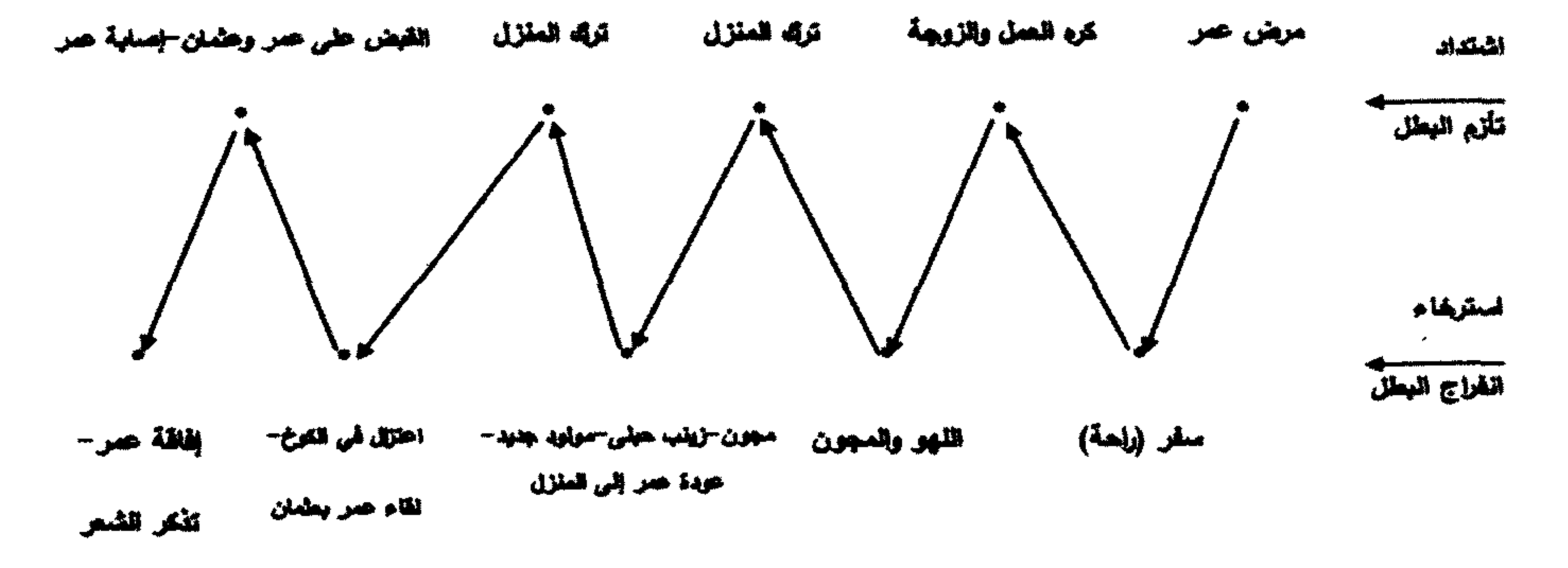
ثم يتغيّر مسار إيقاع الأحداث من الشدة إلى انفراج آخر، حيث لجأ (عمر) إلى اللّذة والحب والجنس، ليعلن انفراجه (الوقتي)، ظنّاً منه أنّ اللّذة والعاطفة قد تخلصاه من شدته، (فمصطفى) صديق (عمر) يعلن للراقصة (مارجريت) أن صديقهُ: «يبحث عن الجمال علاجاً لداءٍ لطيف ألم به في الأيام الأخيرة»[2]. ويستمر (عمر) في لهوه ومجونه، حتى تحصل انعطافة أُخرى في مسار الإيقاع الحدثي، ويفاجأ المتلقي بقرار تركه البيت: «فقال بجنون: – إذن فلتكن النهاية: – سأهيم على وجهي –. بل تبقين فهذا هو بيتكِ وسأذهبُ أنا»[3]. وتهدأ الأمور باستغراق (عمر) في اللهو والملذّات مع الراقصة (وردة)، وزينب (رمز الخصب والخير) حبلى، وينتظر (عمر) وليّ عهد جديد، وزار (عمر) زوجته في المستشفى، وقد أنجبتْ (سمير)، ليعود (عمر) بعد ذلك إلى منزل الزّوجية مرة أُخرى[4].

يضطرب إيقاع الأحداث مرة أُخرى، إذ يجتاح (المرض الغريب) كيان البطل، فيترك منزله مرة أُخرى، على الرغم من توسل الزوجة المخلصة (زينب): «ولقد تركناك وشأنك، إذا كنت كرهت العمل فأهجره، وإذا كان الحنين يراودك على الفن فاستجب له، ولكن لا تهجرنا إكراماً لأبنائك))[5]. وبعد الأزمة يجد (عمر) في نفسه فسحة وهدوءاً بالاعتزال في الكوخ، ولقاء (عثمان) صديقه الثوري به، ويعيش عمرَ حالة من التّأمل والهدوء، (وإن كان سطحياً)، في كوخه المنعزل، ويرتفع إيقاع الأحداث مرة أُخرى بإلقاء القبض على (عمر) و(عثمان) وإصابة (عمر) برصاصة طائشة[6]. وأخيراً يفيق (عمر)، ويعود إلى الهدوء (الواقع)، ليتعلّق

(1) الرواية: 50.
(2) م. ن : 62.
(3) م. ن: 96.
(4) ينظر: م. ن: 122، 128، 129.
(5) م.ن: 153.
(6) ينظر: م. ن: 170، 172.

بالماضي (الفن – الشعر): ((وتردد الشعر في وعيه بوضوح عجيب: - إن تكن تريدني حقاً فلمَ هجرتني»[1].

إنَّ هذا الإيقاع المتولّد من الأحداث، والقائم على التردد والتقابل بين الأحداث المتماثلة والمتخالفة، قد حقّق جمالية عبر كسر الإيقاع النمطي الرتيب، الذي يسير وفق وتيرة واحدة، فضلاً عن الدلالات الناجمة من تردد بعض الوحدات أكثر من مرة، والموحية بمعانٍ فكرية ونفسية عميقة. وتحققت هذه التموجات في خط إيقاع الأحداث، بوساطة التّردد بين الاشتداد والاسترخاء، كما هو مبين في التّرسيمة الآتية:



تخلل الإيقاع العام للأحداث وحدات تردّدت أكثر من مرة، مشكّلة ثنائية الظهور والاختفاء، فظهر (خلاف الزوجين) واختفى أكثر من مرة[2]، كما تردّد (كره العمل والزوجة) في ثنايا أحداث الرواية، إذ يحاور (عمر) نفسه مستغرباً من كرهه لزينب، بعد كرهه للعمل: «لماذا يجيئ دور زينب بعد العمل ؟»[3]، ويتكرّر الشعور نفسه في الرواية، فيقول عمر متحدّياً: «لم أعد إلى البيت، لم أعد إلى العمل»[4]. وتردّدت الأحداث المتعلقة باللهو والملذات المادية أكثر من مرّة، إذ تكرّرت صور الملاهي والعبث عدّة مرات في أحداث الرواية[5]، فحقّقت هذه التكرارات التّنوع والتّموج في إيقاع الأحداث، بفعل التّحول من حدث إلى آخر، ثم الرّجوع إليه. فتشكّل من هذا التكرار

(1) الرواية: 173.
(2) ينظر: م. ن: 66، 74، 75، 96.
(3) م.ن: 50.
(4) م. ن: 130.
(5) ينظر: م. ن: 59، 68، 114.

إيقاع شكّل متعة فكرية وجمالية، «والإيقاع في حدّ ذاته يشكل متعة حسيّة لكل الناس، متعة فكرية جمالية للّذين يستطيعون تذوقه في الأعمال الفنية، وهو يبدو في جميع الفنون على هيئة تكرار لعنصر ثابت، وعلى هيئة تناسب وتناسق وتوافق»[1]. وتتجلّى المتعة الفكرية في هذه التكرارات، في الدّلالات الفلسفية العميقة، إذ توحي بالاغتراب والتردد والقلق الفكري، وعدم الاستقرار النفسي وخلخلة التوازن، «وهذا البحث يلجؤه لهجر حياته بأكملها، ليخوض تجربة أُخرى يطلب فيها حرارة ما، فيهجر المنزل والعمل، ليضيع بين الملاهي، بلا هدف واضح غير التعويض عن خيبة ما، طلباً لتوازن مفقود، فاستبدل الزوجة بالخليلة»[2].

ولا يخلو تردد البطل (عمر) بين أكثر من راقصة ومغنية، وظهور واختفاء تلكم النسوة (مارجريت – وردة – منى) على مسرح الأحداث، من الإيقاعية والتّنغيم[3]، «فالتبادل بين وحدتين أو أكثر بطريقة ناجحة، بدلاً من تكرار الوحدة الواحدة، والتّوالي في الألوان والفواصل يحقّقان تنغيماً أقوى تركيباً»[4].

ويبدو أن هذا التّحول من راقصة إلى أُخرى، سعيٌ من البطل لتحقيق ذاته، باستبدال العقل بالقلب، بعد أن عجز الفكر في ذلك، فالبطل «ظَلَّ يجدّد تجارب الحب والجنس من «وردة» إلى «مارغريت»، وكأنّه يضحّي بالوعي لصالح اللّاوعي، ويستبدل العقل بالقلب، في سعي جديد لتحقيق الذّات»[5].

ومن الظواهر الأسلوبية المتميزة في إيقاع أحداث الرواية، توقف السرد وكسر سير الأحداث، من خلال توظيف الكاتب – وبشكل لافت – للوصف والتأملات، وتيار الوعي، والمونولوج الداخلي، والحلم.

فتسلسل الحدث ينقطع عبر الوصف، مثل وصف الراوي لزوجة عمر (زينب): «في ضوء الشمس الغاربة تبدت أنيقة وقوراً. رغم اكتناز جسمها الطويل. المفصح

---

(1) الإيقاع في الحياة والفن، (مجلة القاهرة): 16.

(2) نظام الرواية الذهنية: 36.

(3) ينظر: الرواية: 59، 67، 69، 114.

(4) مصادر الإيقاع في الصورة المسرحية وأبجديات التعبير الفني (مجلة القاهرة): 51.

(5) نظام الرواية الذهنية: 37.

عن شبع مثير ورفاهية محققة. ما كان أرقَ جمالها. وما زالت على قدرٍ من الجمال بالرغم من ضخامتها غير العادية وانتفاخ وجنتيها»[1]. ولا يخلو هذا القطع للأحداث من قلق وتوتّر، فضلاً عن التشويق، لأن للوصف «وظيفة إيقاعية تستخدم لخلق الإيقاع في القصة، قطع تسلسل الحدث لوصف المحيط الجغرافي الذي يكتنفه يولد تراخياً بعد توتر، وقطع تسلسل الحدث في موضع حسّاس، يولّد القلق والتشويق، وبالتالي التوتر»[2].

كما يتوقّف إيقاع الحدث عبر الحلم، لاسيمّا في نهاية الرواية، فيحلم البطل (عمر)، وهو منعزل في كوخه: «فهز منكبيه استهانة، وتسلقَ شجرة سرو حتى بدا أعلى من البدر الصاعد فوق الأفق، وراح يحرك يده بجرس ذي رنين شديد، حتى زحفت من الحشرات أنواع شتى ومضت ترفض حول الشجرة في ضوء القمر، والتمعت صلعته تحت ضوء القمر. وتنهدت في إعياء وفتحتُ عيني في الظلام. ماذا يعني الحلم»[3]. وهكذا «يتبخّر الحدث في نهاية الرواية، تبخراً يختلط فيه الحلم بالواقع، ومعالم العالم الجديد بمعالم العالم القديم، أطياف مختلفة تبدو على أنها حلم، وتبدو تارة على أنها واقع»[4]. ويبدو أنّ الحلم أصبح وسيلة البطل (عمر)، بغية الإطلاع على العالم والمشاركة فيه، بعد اعتزاله واغترابه، فلجأ إلى المطلق أملاً في الخروج من الأزمة التي اجتاحته، فحاول حلّها بوسائل شتى[5].

ولا تخلو ظاهرة الحلم التي أبطأت إيقاع الأحداث وأوقفته من دلالة خاصة، فـ «هذا الجدل الإشكالي والأيديولوجي بين الواقعي والغرائبي، وهي ظاهرة لها دلالتها الخاصة، بوصفها تعبيراً عن وعي إنساني ضد إرث الآخر الأيديولوجي والفني، ومحاولة لتأسيس هوية جمالية، وطنية وقومية خاصة، تستمد الكثير من أصولها من الماضي، بكل موروثاته وقيمه الرّوحية والأسطورية، ومن الحاضر الملتبس والمليئ بالصّراعات والتناقضات»[6].

---

(1) الرواية: 43.

(2) معجم مصطلحات نقد الرواية: 172.

(3) الرواية: 160.

(4) قراءة الرواية، محمود الربيعي: 123.

(5) ينظر: الشخصية الدينية في إبداع نجيب محفوظ القصصي، محمد علي سلامة: 146، 147.

(6) المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي:118،119.

وأسهم (تيار الوعي) و (المونولوج الداخلي) في إيقاف إيقاع الأحداث في الرواية، وقد غطّت هاتان التقنيتان مساحة واسعة من الرواية، حيث تتداعى الأفكار والرؤى في صور غرائبية، مثل قول عمر، وهو يخاطب نفسه: «الإجابة العاقلة تخنقك وكأنها تستفزك. التصرفات العاقلة تغضبك بلا سبب... ما أجمل أن يثور البحر حتى يطارد المتسكعين على الشاطئ وأن يرتكب السائرون على الكورنيش حماقات لا يمكن تخيلها»[1]. فتوقف إيقاع الحدث، بسبب التّركيز على أعماق الشخصية الداخلية.

وهكذا غطّى الإيقاع المتحرك بين الشدة (عند التأزم)، والرخاوة (عند الانفراج)، منطقة وسطى اتّسمت بالهدوء والسكينة والتوقف، وهي منطقة مليئة بالتّأمل والحلم وتداعي دواخل النفس، «وما بين التجربة والأُخرى منطقة وسطى، ينفض فيها البطل عنه غبار السفر، فتسكن الحركة، ويميل الخطاب إلى التأمل»[2] .

وتجدر الإشارة إلى أنَّ إيقاع الأحداث في الرواية مبني على الإيقاع الدائري المغلق، إذ تنتهي الرواية بما بدأت به، فأحداث الرواية بدأت بأزمة البطل (عمر) ومرضه، عندما زار عيادة صديقه (الطبيب)[3]، وانتهت بالأزمة عندما ألقي القبض عليه وأُصيب برصاصة[4]. فيمكن عدّ الرواية من نمط الشكل الدائري، «وهو تكرار من نوع خاص، فالشكل الدائري يتمثل في تكرار المشهد الأول من الرواية، وإعادته بصورة حرفية في المشهد الأخير»[5]. إنَّ الصلة ما بين الرواية ونهايتها، قد تشكّل لوناً من ألوان الإيقاع في الرواية.

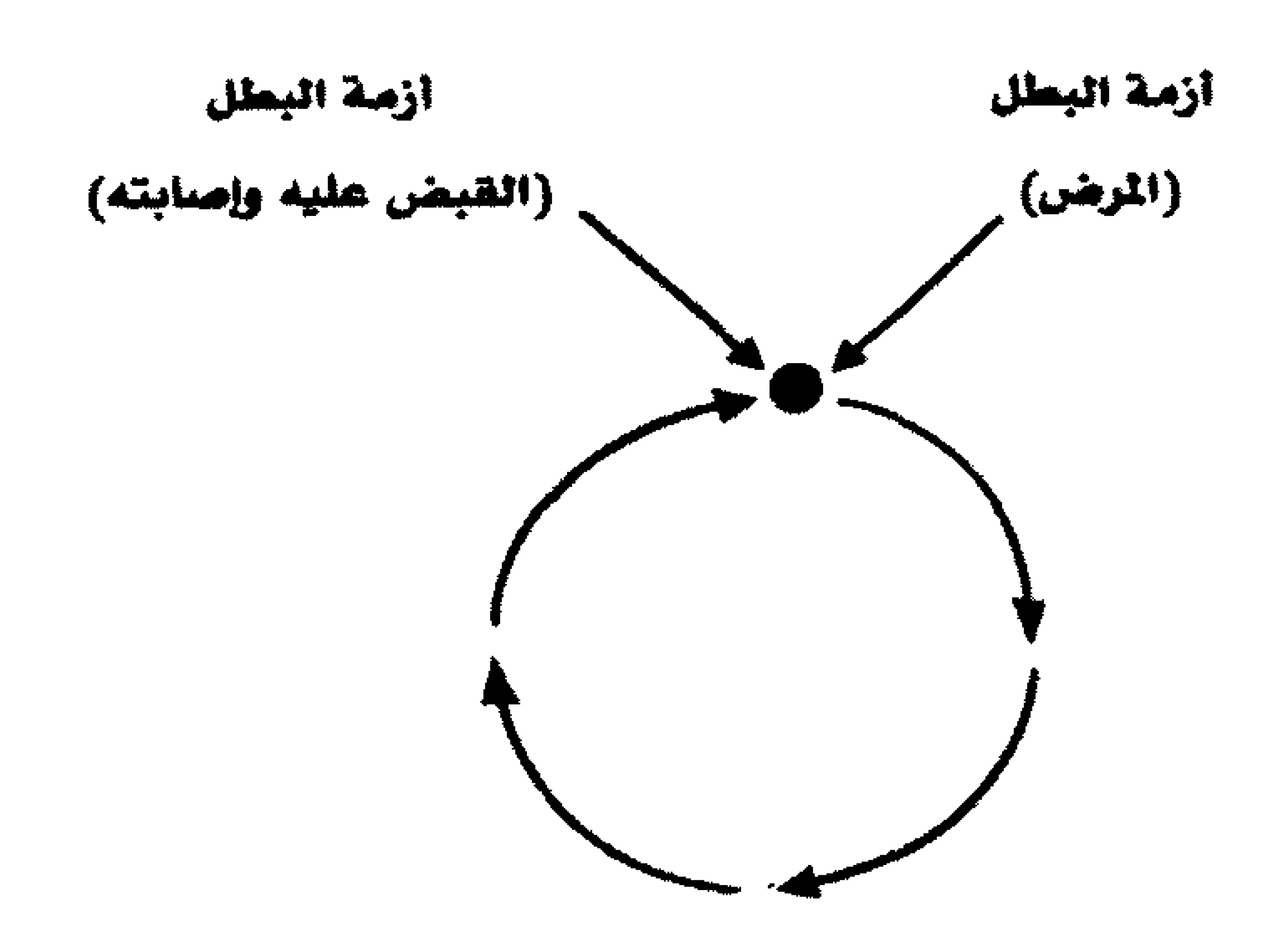
يمكن أن نستشف دلالات الضياع والتيه من هذا الإيقاع الدائري المغلق، «فهي أشبه بالدوران في حلقة مفرغة، ويبدو أن هذا الدوران تعبير عن التيه»[6]. وهكذا أراد الكاتب «أن يكون بناء روايته دائرياً مغلقاً، إذ بدأت الأزمة بالمرض وانتهت به،

---

(1) الرواية: 44.
(2) الذهنية وتجلياتها في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ: 3.
(3) ينظر: الرواية: 6 وما بعدها.
(4) ينظر: م. ن: 170، 172.
(5) أنماط الرواية العربية الجديدة، د. شكري عزيز الماضي: 228.
(6) م. ن: ص. ن.

كذلك جعل بطله يسحق بين تطلعين مبهمين، تطلع رمزي إلى المطلق في الافتتاح، وغيبوبة فيه، ختم بها الكاتب مسيرة بطله الفاشلة، وأكّد من خلالها المواقف النقدية المتعددة التي أرادها»[1].

ويمكن توضيح الإيقاع الدائري المغلق للأحداث في الرواية بالترسيمة الآتية:



فرجوع البطل إلى ما بدأ به، حلقة مفرغة تعبّر عن الضياع والانغلاق، إذ «تخلق البنية الدائرية متاهة نصية، والناتجة عن تكرار الفضاء والشخصيات والمواقف وطرق الكتابة»[2]. فكانت نهاية الرواية صدى لبدايتها، مع تخلخل الحكايات الأخرى بينهما، فـ«الشكل المغلق الذي يبدأ وينتهي بنفس السبب، بينما في الداخل يسرد علينا حكايات أُخرى»[3].

ويبدو أن الغالب على إيقاع الأحداث في الرواية هو الإبطاء والتوقف، فحركة الأحداث بطيئة أو معطلة، إذ «طغت الحركة النفسية، أي الحركة داخل الذات على الحركة الحقيقية، أي الحركة خارجها، (أي في المكان والزمان) مما جعل الأحداث قليلة، لأن العمل – أي الرواية – متّصل أساساً بمجال الذهن»[4]. واستمدّت إيقاعية الأحداث جماليتها من السكون والحركة البطيئة تارة، والتوقف تارة أُخرى، والتي انسجمت مع أجواء الرواية الذهنية، المفعمة بالمعاني الفكرية والتّأملية العميقة.

(1) نظام الرواية الذهنية: 63.

(2) الفضاء في الرواية العربية الجديدة: 305.

(3) شعرية النثر، تودوروف، ترجمة: أحمد المديني، مجلة الثقافة الأجنبية، ع (1)، 1982: 54.

(4) الذهنية وتجلياتها في رواية "الشحاذ" لنجيب محفوظ: 1.

إيقاع الأفكار

يتّصل الإيقاع اتصالاً عميقاً بالأبعاد الفكرية للعمل الأدبي، ويلقي الضوء على الوضع الإنساني، إذ يعمّق الرؤية في فنية العمل الأدبي، كما يبرز كيفية تفكير الإنسان وإقامة علاقاته الفكرية مع الكون المحيط به والوجود[1]. وبذلك تتأكد قيمة الإيقاع الفنية والفكرية، لأنّه ليس «مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرف، فهو ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحى بها، وإذا كان الفن تعبيراً إيجابياً عن معاني تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير، لأنَّه لغة التوتر والانفعال»[2].

إنَّ الإيقاع النثري يقوم بتحديد إيقاع الأفكار المطروحة، حيث ينهض «برصد حركات التكرار واللوازم والإعدادات، أو بتشكيل حركة القص - سرعةً وإبطاءً -، عبر إيقاع الحوار أو بمقاسات مخططات الإيقاع البصري، أو بتطويق الطرح بإيقاع أفكار معينة»[3].

إنَّ إيقاع الأفكار هو «الذي يقوم على التوازي والترديد، ليحقّق الانسجام والوحدة»[4].

وجديرٌ بالذكر أن إيقاع الأفكار يعتمد على طبيعة الأفكار ونوعيتها، «إذ أن طبيعة الأفكار تغذي الأصوات بألوان إيقاعية»[5].

فموسيقى الفكر هي «التي تعتمد على التوازن والترادف والتباين، والتنظيم التصاعدي للأفكار»[6].

ويبدو أن معادلة الإيقاغ الروائي جديدة في كلّ مرة، وفي كلّ موضوع، إذ يتميّز الإيقاع الروائي للأفكار عمّا سواها من الموضوعات، وفي هذه المسألة تختلف

---

(1) ينظر: في الإيقاع الروائي: 9.

(2) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ. د محمد صابر عبيد: 12.

(3) جماليات الشعر – المسرح – السينما في نماذج من القصة العراقية، د. حمد محمود الدوخي: 86.

(4) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 53.

(5) جماليات الشعر – المسرح – السينما في نماذج من القصة العراقية: 105.

(6) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 53.

صيغة الإبداع الفني عن صيغة القوانين الفيزيائية، فالقوانين الفيزيائية ثابتة وغير متغيرة، فالعوامل في الفيزياء ثلاثة أو أربعة، بينما تبلغ الآلاف في الإبداع الفني[1].

يطغى إيقاع الأفكار ويتصاعد من بداية الرواية، مقابل توقّف إيقاع الأحداث، حيث بدأت الرواية بالتأمل والوصف المليء بالرموز الفكرية الدّالة والمعبّرة، حينما وصف الراوي اللوحة المعلقة في عيادة (الطبيب): «وها هو الطفل ينظر إلى الأُفق ينطبق على الأرض. دائماً ينطبق على الأرض من أي موقفٍ ترصده، فيا له من سجن لا نهائي. وما شأن هذا الجواد الخشبي ؟ولِمَ تمتلئ الأبقار بالطمأنينة ؟ !»[2]. فانطباق الأفق على الأرض، والإشارة إلى الكون بأنَّه (سجن لا نهائي)، والجواد الخشبي وطمأنينة الأبقار، لا تخلو من دلالات فكرية، ترمز إلى شدّة القلق والحيرة والاغتراب، والتراكم الاستفهامي يسند هذه الدلالات ويثبتها، فيولّد إيقاع الأفكار من هذه الرموز، إذ ينبعث إيقاع الأفكار أساساً من طبيعة وفعّالية القيم الرمزية التي تحويها المفردات في النص الإبداعي، والذي يتشكّل في النفس عبر الاستغراق في عالم النص، والتأمل في أجوائه[3].

ويستمر طغيان إيقاع الأفكار في الرواية، عبر الوصف التأملي والحوار مع النفس وتقنية تيار الوعي، وقد غطت مساحة كبيرة من النص الروائي على نحو لافت للنظر، حيث يلحظ إيقاع الفكر البارز في التّداعي النفسي والفكري للبطل، وهو يناجي نفسه بالقول: «التسول ! في الليل والنهار.. في القراءة المجدبة والشعر العقيم.. في الصلوات الوثنية في باحات الملاهي الليلية. في تحريك القلب الأصم بأشواك المغامرات الجهنمية»[4].

وكثيراً ما يطفو إيقاع الفكر، عبر لغة الراوي المتداخلة، مع لغة البطل: «وصهرت حرارة الأنفاس قلوباً أضناها البرد. وغابت الأعين حتى عن ظلمة الليل. وتنهد فؤاد في ظفر وارتياح. وتنهد من ثقل الارتياح. يا ألهي: وتنهد في فتور وغم.

(1) ينظر: تأريخ الرواية الحديثة: 464، 465.

(2) الرواية: 5.

(3) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 53.

(4) الرواية: 90.

ونظر إلى الظلام البهيم وساءل نفسه أين النشوة الحقيقية ؟ وأين مارجريت فإن الظلام لم يبقَ منها على شيء»[1]. ليوحي بالقلق الفكري والتعبير والتساؤل، المفعم بالغموض والظلام، ذلك القلق الباحث عن النشوة الحقيقية التي تقضي على الظلام. وينساب إيقاع الأفكار لعلّه يحقق الأجوبة للأسئلة الفكرية السائرة حول الخلق والوجود، لانكشاف الغربة اللا منتهية: «ورغم انسيابه في أسرار الخلق لم يساوره أدنى أمل في التغير. ولا خرج من غربته الأبدية. ولم يملأ الوليد الثغرة التي تفصل بينه وبين زينب. وراح يتساءل حتى متى يبقى في مجلسه محطاً للنظرات والتساؤل»[2].

إنَّ هذا التمدد والتوسّع للإيقاع الفكري البارز في الرواية، لا يخالف التوقعات، إذ أن تسيّد إيقاع الأفكار ينسجم مع نمط الرواية الفلسفي.

ولم يقتصر إيقاع الأفكار على لون واحد، بل تعدّى ذلك إلى عدة ألوان وصيغ، لعلّ من أبرزها تكرار ثيمات وأفكار، وترديدها في الرواية على نحو متناوب، بحيث أحدث إيقاعاً فكرياً ذا مغزى يعبّر عن التأكيد والإلحاح على هذه الأفكار والثيمات، ليعكس رؤى فلسفية عميقة، لأنَّ تداخل الثيمات في الرواية وتعاقبها، يسهم في جلب الإنتباه إلى معانٍ خفية أو ما ورائية[3]. فمثلاً ثمة ترديد لثيمة (حب الفن والشعر)، يمكن تلّمسه في الرواية، فحين استرجع (عمر) الماضي مع (عثمان)، نوّها إلى (حب عمر للشعر)، إذ تحاورا قائلين: «أنا لا أحب الرياضة — لا شيءَ غير الشعر ؟ !»[4]. ثم تتكرّر فكرة (حب الشعر والفن)، ولكنْ في هذه المرة من قبل (بثينة) ابنة (عمر)، لتكون صدى لحب والدها للشعر في الماضي، فاكتشفت (زينب) في بنتها حبّ الشعر، قائلة لعمر بأن بنتها شاعرة، وهذا أمرٌ جميل لفتاة في سنّها بأن تكون شاعرة، وبدا عثمان سعيداً بالخبر[5]. وتكررت هذه الفكرة حتى

---

(1) الرواية: 109.

(2) م.ن: 128.

(3) ينظر: Rhthm in the novel: 85.

(4) الرواية: 23.

(5) ينظر: م. ن: 32.

آخر الرواية، يقول الراوي: ((ووجد نفسه يحاول تذكّر بيت من الشعر. متى قرأه؟ وأي شاعر غنّاه؟»[1].

ومن الوحدات الفكرية الأُخرى، التي تكررت في الرواية، لتسهم في بناء إيقاعها الفكري، القلق الوجودي والحيرة والتساؤل حول سر الحياة والوجود وحقائق الكون، فيسأل (عمر) صاحب الملهى الليلي (مسيو يازبك) عن معنى الحياة، والإيمان بالله [2]. وتظهر الفكرة ذاتها في موضع آخر من الرواية، فيسأل (عمر) في هذه المرة الرّاقصة (وردة) بالقول: ((خبريني يا وردة لماذا تعيشين؟»[3]. ويلحظ ظهور هذه الثيمة الفلسفية مرة أخرى، ليتشكّل إيقاع فكري مثل صدى صوتي ونغمي، ليعطي جمالية فنية للرواية. فيقول مصطفى «أو أنه يبحث عن معنى لوجوده»[4]. وهكذا خلقت حرية الكاتب الإيقاع، فجعل من الموضوع عبر حريته ونشاطه إيقاعاً متميزاً، لأنَّ ((الحرية والنشاط يخلقان الإيقاع بالنسبة للوجود السلبي، والذي ليس حراً (على المستوى الأخلاقي)، إنَّ المبدع حر وفاعل، أمّا الموضوع المبتدع، فإنّه سلبي وغير حر»[5].

أمّا (الاغتراب) فكان بؤرة فكرية أُخرى، ردّدها الراوي في الرواية عدة مرات، ليحدث أثراً في إيقاع الفكرة. إذ قرر (عمر) أن يهجر بيته نهائياً، ويظهر شدّة اغترابه بنعته لهجرته بأنّها (مغلقة)، وبأنه سيرحل عن (المأوى المكتظ بالعواطف المتطفلة المعوقة)، ثم يردد الفكرة نفسها بالإشارة إلى أنَّ (المكان رغم لا نهائيته سجن)، وبعد ذلك يتكرر (الاغتراب)، عندما يحلم البطل ويلجأ إلى عالم الخيال بعيداً عن الواقع، ويعاود فكر (الاغتراب) في الظهور عبر اعتزال (عمر) في كوخ[6].

وهكذا أسهم التكرار في صياغة الإيقاع الفكري، فالإيقاع يعني أساساً التكرار،

---

(1) الرواية: 173.
(2) ينظر: م.ن: 92، 93.
(3) م.ن: 117.
(4) م.ن: 145.
(5) جمالية الإبداع اللفظي: 131.
(6) ينظر: الرواية: 94، 150، 155، 158، 166.

و لاسيّما التكرار الموظّف بدقة وإحكام، إذ يشكّل إيقاعاً منتظماً، يحمل إيحاءً جديداً ومختلفاً، حسب الأثر الذي يتركه هذا التكرار في كلّ مرة(1).

إذن تنوعت وتشكّلت الأفكار «وكل هذه الأفكار تشترط على القراءة أن تستدعي أجواءها أثناء متابعتها السرد، ممّا يحكم فعل القص بترسانة إيقاعية، تتنوّع وتتشكّل، بحسب الطراز الفكري الذي يساند المتن القصصي»(2).

وتبرز في الرواية ثنائيات فكرية متضادّة، (العلم # الفن – العاطفة # العلم – حب الفن # كره الفن)، حيث نجمت بوساطتها جدلية فكرية، توحي بالقلق الفلسفي والفكري والاغتراب الرّؤيوي، وساند هذا الأمر قوّة الرّؤية المعروضة، وبها امتازت الرواية، حيث إنَّ «امتياز رواية في نظر ألبير يس، إنّما يكمن بلا شك في قوّة الرّؤية التي تعرضها، وشدة الإيمان بها، أو بعبارة أوجز في ذلك الصوت الذي يشدو بها»(3).

فكان للتّضاد بين العلم (العقل)، والفن (العاطفة)، دورٌ في إبراز إيقاعية فكرية خاصة، إذ يمكن تلّمس تلك الجدلية في قول (عمر)، وهو يحاور نفسه: «كان. لا حبيب الآن. القلب لم يفرز إلا الضّياع. وبين النجوم يترامى الفراغ والظلام. وملايين السنين الضوئية»(4). ويبرز هذا التردد بين العلم والفن، في مواضع عدة من الرواية: «ولكن عثمان أحبَّ محادثتها، وقد سألها: - هل ستدرسين الأدب في الجامعة.. ؟ - العلوم- برافو، ولكن كيف وأنت شاعرة ؟ فقالت زينب بفخار: - إنَّها متفوقة في العلوم. وقالت بثينة: - وبابا متحمس لدراسة العلم..»(5).

ويعدّ هذا التناقض أو التضاد من العناصر الإيقاعية الخليقة بأن تكون مجالاً لعناية المتلقّي أو القارئ، كما يمكن وصف هذا التناقض بأنّه دخول في عتمة العالم، فهو نوع من التيه الذي يضيئه الحدس والقلب. وهكذا وجّه التناقض

(1) ينظر: في الإيقاع الروائي: 8.
(2) جمالية الشعر – المسرح – السينما: 108.
(3) الإيقاع الروائي عند ألبير يس، (مجلة المجلة): 14.
(4) الرواية: 38.
(5) م.ن: 142.

الإيقاع وحدد معالمه، وهو في اتساع دائم، وتتحصر قوته في كشفه لنا عمّا لا يقال، وجعلنا نتواصل مع ما لا يقال ولا يوصف[1].

إذن يتشكّل إيقاع الفكر من الكر والفر، والإقدام والتراجع، والإيمان والإنكار، والحب والكراهية، لمعاني العلم (العقل)، والعاطفة (الفن والحب)، وأسهم هذا الأمر في تحقيق الجمالية واللّذة، لأنَّ الإيقاع يؤدي «وظيفة جمالية، عندما يقوم التركيب بدور المنشط لوعي المتلقي، والمثير للّذة الاتّساق لديه»[2]. ولا يخلو هذا الإيقاع المتردد من دلالات نفسية وفكرية، إذ ينسجم مع تردد وقلق البطل (عمر)، وعدم استقراره النفسي والفكري، بين الميل إلى الشعر (الفن)، أو الميل إلى العلم (العقل)، أو إمكانية التوافق والجمع بينهما.

كما انسجم الإيقاع الفكري المنقسم بين الحب للفن (الشعر)، عند عمر في الماضي، وكرهه له في الحاضر، مع انقسام ذات البطل وحيرته الفكرية والنفسية: «لا.. لا.. لست شاعراً.. كانت لعبة من لعب الطفولة.. – مؤكد أنّك كنت شاعراً، على أي حال وجدتني مدفوعة إلى الشعر دفعاً»[3].

ومن ملامح الإيقاع الفكري البارزة في الرواية، تلك الإيقاعية المتولّدة من تماثل وتناظر ثنائيات، بدلاً من التّضاد والتّنافر، فبثينة، على النقيض من والدها، جمعت بين ثنائيتي العلم والفن، فهي ستدرس العلوم وتحبّ الشعر، وتكتبه بلهفة. ويمكن ملاحظة التماثل والتقارب بين (كاميليا فؤاد) المسيحية، و (عمر) المسلم، وحبهما وزواجهما، إذ أصبحت (كاميليا) (زينب) بعد الزواج، ليؤكّد هذا التماثل دلالات فكرية عميقة، توحي بالتعايش والتّزاوج بين الأديان: «وقلت لها يسعدني أنك تنازلت بقبول معرفتي. في حديقة العائلات قدم عمر الحمزاوي المحامي نفسه فتمتمتْ بصوت لا يكاد يسمع (كاميليا فؤاد). يا عزيزتي حبنا أقوى من كل شيء وسوف نتغلب على أي عائق فقالت وهي تتنهَد (لا أدري)»[4].

---

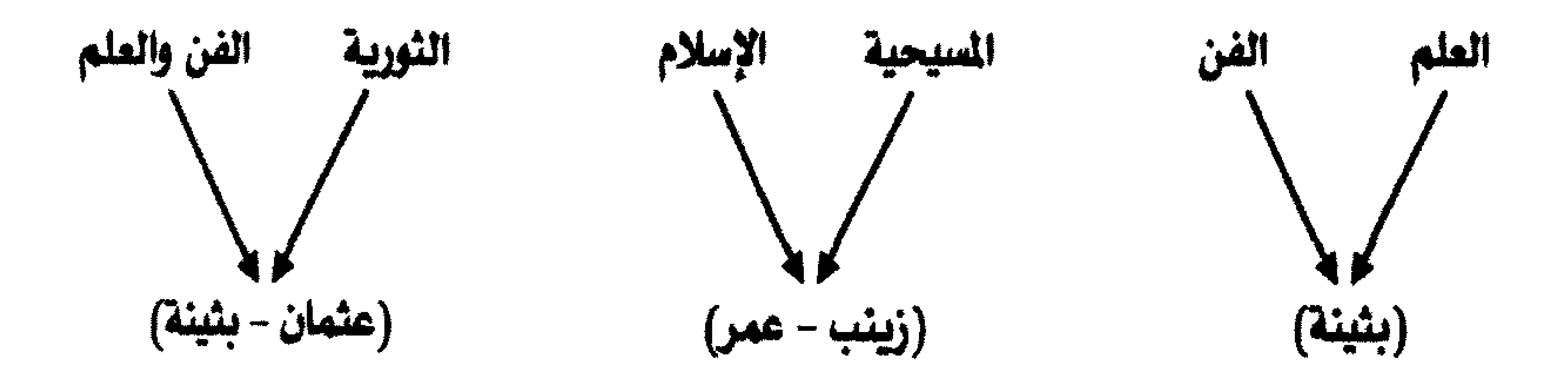
(1) ينظر: أسرار الإيقاع في الشعر العربي، د. تامر سلوم: 256، 258.
(2) أساليب السرد في الرواية العربية: 212.
(3) الرواية: 34.
(4) م.ن: 48.

كما تتعانق وتتزاوج المبدئية والثورية المتمثلة في شخصية (عثمان)، مع الفن والعلم المتمثلين في شخصية (بثينة)، فقال (عثمان) مخاطباً صديقة (عمر) في عزلته وكوخه: «رغم فارق السن تزوجنا هو الحب كما تعلم، وفي بطنها الآن ينبض جنين هو ابني وحفيدك !»(1).

ويعدّ هذا التماثل والتزاوج عنصراً فكرياً بارزاً، أسهم في تشكيل إيقاع الأفكار في الرواية، ويمكن وصفه بأنّه من البؤر الفكرية البارزة في النص، وله دلالات عميقة تتمثّل في أُمنية الكاتب للجمع والتزاوج بين المبادئ والثورة من جهة، والعلم والفن من جهة أُخرى، وما الحنين الذي ينبض في أُمه، إلّا ذلك الأمل الذي لم يولد في الواقع، والمتمثل في حاصل الجمع ونتيجة التوافق بين الثورة والفن والعلم.

إذن عبّر الإيقاع الفكري عن الرؤية العميقة للكاتب، التي تتطلّع إلى استشراف مستقبل الأُمة بعد الثورة.

وهكذا تماثلت العناصر الفكرية في الرواية لتحدث إيقاعاً فكرياً يلفت الانتباه، كما هو مبين في الترسيمة الآتية:



لقد تحقّق الاستمتاع والفائدة الفكرية بفعل الدقّة في صياغة العناصر الفكرية في الرواية، لأنَّ «استمتاعنا بعمل روائي إنّما ينبع من قدرة الروائي على «إحكام القول»، أو بعبارة أُخرى على «دقة الصياغة»، ولا يعني بعد ذلك كثيراً أن الحقائق التي يستجليها الروائي، تتعارض مع ما يستجليه غيره»(2). كما إنَّ الإيقاع في الرواية، أظهر وكشف عن عمق العلاقات بين النّاس والأشياء، وكيفية تشكّلها ونشوئها وتغييرها، فضلاً عن مدى استجابة الإنسان للوضع أو النظام أو المظهر،

---

(1) الرواية: 168.

(2) الإيقاع الروائي عند ألبير يس، (مجلة المجلة): 11.

فيقبل أو يرفض، ويتغير أو يغير، حتّى يشكل وضعاً جديداً ومعنى جديداً للأشياء والوجود [1].

إذن تحقّقت جمالية الإيقاع الفكري من التنوع والتغيير والتحول، في العناصر الفكرية في الرواية، عبر توظيف التكرار والتّضاد والتماثل، «فالإيقاع لا صيغة نهائية له، يولد بإستمرار، ويتحدّد إلى ما لا نهاية، يقيم علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء، بين الأشياء والأشياء، بين الكلمة والكلمة، هو إشارة ولمح لا ترجمة أو تصوير، هو رمز لا شرح، إنّه البحث الّذي يظلّ بحثاً»[2].

لقد أسهم انضباط إيقاع الأفكار في منح القوة والتّماسك للرواية، فقوة العمل الروائي لا تكمن في الأفكار المطروحة، بل في الشدّ المنضبط الموفق، الذي صبَّت فيه الأفكار، والعمل الروائي العظيم يتأكد بهذا الإنضباط، فالرواية هي خصوصاً الإيقاع، أو بعبارة أُخرى هي النهج الذي عرف المؤلف كيف يصوِّغ به قصته[3].

ولم يَخل الإيقاع المتولد من توارد الأفكار في الرواية من الوظيفة الدلالية، لأنَّ من وظائف الإيقاع الروائي هي الوظيفة الدلالية، عندما يبرز المعنى عن طريق التوازي أو التناوب بين وحدات سردية، فهذه الوظيفة الدلالية لا تستخلص من الوحدات في حد ذاتها، بل بوساطة الإنسجام والتناوب بين تلك الوحدات، وهكذا تكونُ الرواية ثقلها الدلالي الخاص المرتبط بطبيعة المادة المقدّمة في النص، وطريقة تقديمها[4].

لقد حصل من هذا النظام والتناسق للأفكار المبثوثة إيقاعٌ بارزٌ، يحس به المتلقي، وهو يتابع الأفكار العميقة التي تحف بها الرواية، فالإيقاع الروائي، «هو أنظمة وتنظيم وترتيب، وهندسة ذلك النسيج الداخلي لكلّ عناصر الرواية»[5]، ليتشكّل عالم الرواية الفني والفكري.

---

(1) ينظر: في الإيقاع الروائي: 9.

(2) أسرار الإيقاع في الشعر العربي: 262.

(3) ينظر: الإيقاع الروائي عند ألبير يس، (مجلة المجلة): 11، 12.

(4) ينظر: أساليب السرد في الرواية العربية: 212.

(5) الإيقاع الروائي: 89.

والخلاصة يمكننا القول بأنَّ إيقاع الأفكار يأتي طاغياً وبارزاً في الرواية، ويحيلنا على أفكار ودلالات خفية وعميقة، مقابل رتابة وبطء وتعطّل إيقاع الأحداث.

إيقاع الزّمن والمكان

إنَّ لعنصري الزّمن والمكان أثراً كبيراً في تشكيل الإيقاع في الرواية، حتى إنَّ بعض الدّارسين حصروا إيقاع الرواية في حركة الزّمن والمكان، فوجدوا بأنَّ الإيقاع «ناجمٌ عن حركتي الزّمان والمكان أساساً»[1].

إنّ الرواية تشبه الموسيقى في جانب الإهتمام بالإيقاع، فالرواية فن زمني يَلتقي مع الموسيقى السمفونية، ويقصد بالبناء الزمني كلّ ما يتحدد بالإيقاع الزمني الخاص بالرواية، وهو زمن باطني ومتخيل[2]. وإذا كان الفن الروائي في المقام الأول «فناً زمنياً يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته، ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنَّها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية، من رسم ونحت، في تشكيلها للمكان»[3].

ويتداخل عنصرا الزمن والمكان، كأنّهما وجهان لعملة واحدة، فالكثير من الدارسين قد تناولهما، وهما متداخلان ومقترنان مع بعضهما، لتداخل وتشابك عملهما، فعالج بعض الدارسين هذين العنصرين بوساطة مصطلح (الزمكان). أمّا (ميخائيل باختين) فقد أطلق عليهما تسمية (الكرونوتوب)، ويعني الطّرق المثالية التي يعتمدها الروائي في بناء التجربة الزّمكانية، فيعتني بالنظام في العالم المحيط بنا، لأنَّ كل أنواع المجالات في الكون، حتى الخيال منه، تشتمل على مكونين هما الزّمن والفضاء، وقد تأثّر باختين في هذا المجال بأفكار الفيلسوف الروسي (اوكتومسكي)، المتعلقة بتأمل تفاعل حركة الجسم البشري ونظامه العصبي المعقد مع حركة الكون الموازنة لها، وإيقاعه المنتظم عبر مقولتي الزّمن والمكان[4].

---

(1) أساليب السرد في الرواية العربية: 11.

(2) ينظر: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيام شعبان: 300، 301.

(3) بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ –، د. سيزا أحمد قاسم: 74.

(4) ينظر: الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين، بسمة عروس، ضمن كتاب مقالات في تحليل الخطاب، تقديم: حمّادي صمود، المتاح عبر الموقع (www.book4all.net) على الانترنيت: 108، 109.

يعالج هذا المبحث إيقاع الزّمن والمكان عبر مطلبين، خصّص المطلب الأول لإيقاع الزمن، وتناول المطلب الثاني إيقاع المكان.

إيقاع الزّمن

يمكن وصف الزمن بأنَّه من العناصر الأساسية في الرواية، فإذا كان الأدب فناً زمنياً، فإنَّ القصَّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن، إذ تتوقَّف عليه عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار. فالزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع[1]. فالزمن يمثل ((محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها»[2].

ثمّة خصيصة أساسية في إبداعات الأدب المصري عموماً وأدب نجيب محفوظ خصوصاً، وهي اللّعب كما يشاء على إيقاع الزمن، ولعلّ مردّ ذلك هو، إنَّ محفوظ المنتمي إلى الحضارة الفرعونية المصرية القديمة يرفض فكرة نهاية الزمن وتوقفه، التي لا تستسيغها عقولهم[3]. ويمنح هذا الأمر للإيقاع الزمني أهمية كبيرة في إبداعات الكاتب نجيب محفوظ.

وتجدر الإشارة إلى مفهومين للزمن المتشكّل للإيقاع الروائي هما، زمن الحدث، وهو الزمن الموضوعي أو التأريخي، الذي يتصل بالأحداث التي يعيشها البطل أو الشخصيات، والزمن النفسي، المتّصل بحياة البطل ودواخله، أو الشخصيات، وهو زمن مطلق متصل بالتجربة الإنسانية، فيحضر الزمن الروائي في وجه من الوجوه محدداً بمقاييس الزمن الميقاتي، المحكوم بتتابع زمن الساعات والأيام والشهور والسنوات، وفي وجه آخر يبدو هذا الزمن مطلقاً، ينزاح عن انتظام الزمن الميقاتي ليخرج إلى المطلق[4].

فثمّة زمن نفسي أو داخلي في الرواية، وآخر طبيعي أو خارجي، وهما يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني.ويمثل الزمن النفسي الخيوط التي تنسج

---

(1) ينظر: بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ-: 26، 27.

(2) الزمن في الرواية العربية، د. مها حسن القصراوي: 36.

(3) ينظر: تعدد الأصوات في الروايات المحفوظية: 78، 79.

(4) ينظر: نظام الرواية الذهنية: 68 والذهنية وتجلياتها في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ: 8، 9.

منها لحمة النص، أمّا الزمن الطبيعي، فيمثل الخطوط العريضة التي تبنى عليها الرواية[1].

وبوساطة توظيف التّخيل واللاشعور، يتحقّق الإيقاع الزمني في الرواية، عبر مفهومه الذاتي والموضوعي، لأنَّ «الإنسان هو الكائن الوحيد القادر على تحطيم الزمن، وتجاوز أسواره في اللحظة الواحدة، عبر طاقات التخيّل واللّاشعور، فيغدو الحاضر نقطة تقاطع شديدة التعقيد يؤسسها الوعي بالماضي والتطلّع إلى المستقبل، ولذلك أصبح الزمن هيكل الرواية ومؤسس إيقاعها المتفرّد»[2].

إذن يتشكّل إيقاع الزمن في الرواية، بوساطة اتجاهين هما، إيقاع الزمان النفسي والفكري (الذاتي)، وإيقاع الزمن السردي (الموضوعي).

1- إيقاع الزمن النفسي والفكري (الذاتي)

يتشكّل الإيقاع الزمني في كثير من الأحيان عبر رصد الحالة النفسية لكلّ شخصية، وطريقة مواجهتها للواقع، فيرتبط الزمن بدواخل تلك الشخصيات وبواطنها، ويتحرّك الإيقاع الزمني وفقاً للحالات الفكرية والسايكولوجية لها، فيتموّج الزمن ويتداخل ويتغيّر، بتغيّر الأوضاع والنفسيات، حيث «يتلاشى الإحساس بالزمن العادي، لينفجر الزمن النفسي، ملقياً ظلاله على الشخصية، فتعيش مع زمن ذي إيقاع حي سريع لاهث، والكلمات ثائرة مشحونة بالانفعال والغضب»[3].

ونتيجة لارتباط الزمن بحياة الإنسان، ولإمتلاكه بعداً فلسفياً ووجودياً، فقد حدا ذلك بالكثير من كتّاب الرواية الحديثة إلى أن يسبغوا على الزمن أبعاداً نفسية واجتماعية وفلسفية، فأصبح الزمن عندهم جزءاً من فلسفة الذات الحياتية [4]. فالزمن يتطور وفقاً لرؤية الرواية، لذا «فالزمن في العمل الروائي يمارس حضوره الدائم، وهو انعكاس لحركة المجتمع والأحداث والشخصيات»[5].

(1) ينظر: بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ -: 45.

(2) نظام الرواية الذهنية: 60.

(3) السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله: 309.

(4) ينظر: الرواية التأريخية دراسة في الأدب الروائي، د. جمال خضير الجنابي: 174.

(5) ميخائيل باختين ودراسات أُخرى عن الرواية، د. زهير شليبه: 68.

ولعلّ سر اختلاف إيقاع الزمن الروائي وتفرّده في روايةٍ ما عن غيرها من الروايات الأُخرى هو، عدم اقتصار هذا الإيقاع على تحديد حقبة معينة أو وقت محدّد في روايةٍ ما، بل يكتسب الزمن الروائي معناه بوساطة علاقة الأشخاص بالأشياء والعالم، وعبر فهم الشخصية لما حولها، مكثّفةً أبعاد الوجود في لحظة زمنية معينة، لتصبح إيقاعات هذه الأزمنة هي التشكيل الخفي الحقيقي لإبداع الرواية[1].

إنَّ الزمن النفسي هو زمن الشخصية الروائية، الذي يخضع للإنفعالات والحالات النفسية والشعورية، ويشكّل ركيزة أساسية من ركائز الإبداع، ففيه دلالات إيحائية وإشارات جمالية معبّرة عن الفكر والمشاعر والرؤى[2].

يؤكد الكاتب الزمن الداخلي في روايته، والذي يمكن أن نسميه الزمن النفسي، ويمتاز بشدّة تعقّده، لأنَّه يتجلّى في وعي البطل ضمن إحالات ذهنية. ولعل قصر زمن الرواية، الذي امتد ما يجاوز السنتين، أتاح لنجيب محفوظ مجال الإيغال في نفسيات الشخصيات، ولا سيمّا البطل، فلم يكن معنياً بالحدث وتطوره، قدر عنايته بانعكاسات الحدث في الشخصية[3].

ويبدو أن اعتماد الرواية على أزمة البطل (عمر) الفكرية والنفسية، قد أسهم في تمييز الزمن الداخلي للرواية، لأنَّه «من الطبيعي في الرواية التي يكون مركزها الفرد، أن يشحب المكان والزمان الفيزياوي، ويختفي الوصف الذي من شأنه أن يوقّف حركة الزمن في السرد إلى حدٍّ كبير، على حين يبرز الزمن الداخلي أو السيكولوجي للشخصية»[4].

يمتاز الإيقاع الزمني النفسي للرواية بالتردد المفعم بالكره والتشاؤم، بين الماضي والحاضر والمستقبل، فيتشكّل هذا الإيقاع عبر تكرار الأزمنة الثلاثة، بوساطة نفسية البطل (عمر) المتأزّمة، فكأن الأزمنة الثلاثة قد تقاطعت وتشابكت في زمن واحد، فهو يكره الماضي: «تخرجنا في عام واحد، أنا ومصطفى وعثمان،

---

(1) ينظر: الإيقاع الروائي: 75، 76، 79.

(2) ينظر: الزمن في الرواية العربية: 150.

(3) ينظر: نظام الرواية الذهنية: 63، 64.

(4) أساليب السرد والبناء في الرواية العربية الجديدة، (مجلة الأقلام): 37.

الحق إنّي لا أحبُ الماضي»[1]. كما ويكره الحاضر: «الحقيقة يا دكتور ما أجمل كل زمان باستثناء (الآن)»[2]. أمّا المستقبل فغامض ومجهول.

إذن الحيرة والتردد والتضارب كلّها غطت الزمن عند (عمر)، سواء الزمن الماضي أو الحاضر، أو المستقبل المجهول، فالحاضر يمثل الموت والعقم رغم ما حققه عمر من نجاحات في الوظيفة والأسرة والمال، والماضي يمثل عمر الشاعر الذي انتهى، وعمر الثوري الذي أصبح برجوازياً مثقلاً بالدهون والمال، ولم يبق من هذا الماضي سوى الذّكريات والأحلام[3].

فالإيقاع الزمني ظاهراً متحرك ومتحول عبر الأزمنة الثلاثة، ولكن من الناحية الباطنية والنفسية، يتراوح الإيقاع الزمني ولا يتحرّك، لتشابه الأزمنة وفق نفسية ورؤية البطل، ولإنَّ «الزمن النفسي لا يقاس بالساعة والأيام، وإنّما يتسارع إيقاعه، أو يتباطأ حسب الحالة الشعورية والنفسية» [4]. فالماضي تعيس لأن عمر يحسّ بالذنب: «وأذعن عمر لإحساسه بالذنب فاعترف قائلاً: - العدل يقضي بأن نذهب معك إلى السجن»[5]، والحاضر أشدّ تعاسةً، لأنَّ الكآبة تغطي كل شيء، المنزل والزوجة والعمل: «عندما يطوي الليل ستائره ويدركنا الفجر بلا رحمة فلا مفر من الرجوع إلى الحجرة الكئيبة. حيث لا نعمة ولا نشوة، ستطاردك عينان حزينتان وجدار صخري»[6]. إذن النغمة الرّئيسة لهذا الإيقاع هي تشابك الخيوط التاريخية والفكرية وتقاطعها، والترابط بين ماضٍ يحيا في الحاضر ولا يقل عنه فاعلية، ومستقبل لم يتشكّل بعد[7].

وهكذا تحدد الإيقاع الزمني عبر تيارات مضطربة، تمثلت في حاضر حياة البطل، والآخر في ماضيه البعيد، فهو في حاضره قد سئم الحياة الزوجية، وراعه

(1) الرواية: 14.

(2) م. ن: 12.

(3) ينظر: محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص، حسن حماد: 78.

(4) الزمن في الرواية العربية:156.

(5) الرواية 132.

(6) م. ن: 83.

(7) ينظر: العالم الروائي عند نجيب محفوظ: 69.

ما طرأ على زوجته من تغيير بمرور الزمن، وهو في ماضيه معذّب الضمير، لأنّه لم يمض في كفاحه السياسي، ولأنّه من جهة أُخرى قد هجر الفن والشعر، لأنّ الفن أصبح لهواً في عصر سيطر فيه العلم على الحياة[1].

ومن المثيرات الزمنية النفسية التي أسهمت في تشكيل الإيقاع الزمني، ترديد (الفجر) وتكراره دالاً زمنياً، يوحي بالانبلاج والإشراق والولادة، بيد أنّ إيقاع (الفجر) قد تكسّر ومال عن تلك الدلالات، وتحولً إلى دلالات الكآبة وفقدان النشوة والصمت، فتحقّقت الجّمالية بوساطة المفارقة الحاصلة التي تفاجئ المتلقي. لقد انعكست نفسية البطل الكئيبة على إيقاع الزمن (الفجر) رغم السكون: «تكهربَ جو الحجرة في سكون الفجر. رمته بنظرة يائسة وغاضبة من عينين دمعت أسفلهما لطختان زرقاوان. ما أبشعَ شراسة الغضب في وجه ظلّ أليفاً طيلة عشرين عاماً»[2]. فتشكّل إيقاع زمني عبر تحول الفجر من السكون والانبلاج، إلى الحركة والاضطراب، لتحرك واضطراب دواخل البطل، وقد أومأ البطل - الذي يحاور نفسه - إلى الفجر، مصحوباً بالنشوة الخيالية، ولكن سرعان ما تبدّدت الدلالة إلى القلق والكآبة، مستدركاً ذلك بالسؤال القلق: «آه.. الفجر في الصحراء والنشوة الخيالية الخالدة. ولكن أين؟»[3]. ويستمر إيقاع الزمن النفسي النابع من الفجر المتجرّد من النشوة، الفجر المقرون بالصحراء الموحية إلى اللّا محدود، والتأمل والنشوة والاعتزال، إذ تم استبعاد النشوة، المحققة بالنفي المؤكد والمكرر: «لم يشهد الفجر في الصحراء. لم يشعر بالنشوة التي تحقق اليقين بلا حاجة إلى دليل. لم تطرح الدنيا تحت قدميه حفنة من تراب»[4].

وهكذا يتآزر الإيقاع توليفاً زمنياً مع المكونات الداخلية للشخصية، لدخوله في علاقة مع الذي يعايش الموضوع أو الحالة، وليس مع الموضوع نفسه، فالإيقاع «توليف لقيم المعطى الداخلي ولراهنيته، إنّه ليس تعبيراً بالمعنى الدقيق للكلمة، فهو لا يجسد المعيش ولا يتأسّس من داخله، وهو ليس رد فعل انفعالي - إرادي

(1) ينظر: العناصر القصصية في رواية الشحاذ: 10.
(2) الرواية: 96.
(3) م.ن: 124.
(4) م.ن : 146.

إزاء الموضوع والمعنى، بل هو رد فعل إزاء رد فعل آخر، والإيقاع ليس تشخيصياً، لأنَّه لا يدخل في علاقة مباشرة مع الموضوع، وإنّما مع معيش هذا الأخير»[1].

لقد سكن إيقاع الفجر وصمت، لسكون حال البطل وركوده، ومرضه الفكري والنفسي، حتّى تخيل هذا البطل الفجر -في صورة استعارية وشعرية جاذبة- على هيئة كائن أخرس، لا يتكلم: «خرس الفجر. على ضفاف النيل أو في الشرفة أو في الصحراء خرس الفجر. وليس من شاهد على أنه تكلم ذات مرة إلا ذاكرة محطمة))[2]. ويستمر قرين الزمن (الفجر) بالحضور، مقترناً بعالم الشخصية الداخلي، فكلّما اجتاحت الكآبة والعذاب دواخل البطل، لفَّ (الفجر) بمثيراته الزمنية مسرح الأحداث، ليعمقَّ الأزمة عبر جدلية النفي والإثبات، لحصول نشوة الفجر، متصوراً دلالات أكثر عمقاً: ((نشوة الفجر شيء أم لا شيء؟. وهل تكمن حقيقة كل شيء في اللا شيء ؟ ومتى ينتهي العذاب !»[3].

ويستمر إيقاع الزمن النفسي في الظهور ساكناً ورتيباً، ومنسجماً مع سكون ورتابة البطل، عبر توظيف الكاتب لمفردة الّليل، التي توحي بثنائية الكآبة والاغتراب والظلام مرة، والتأمل والشهوة والانفراج الوقتي مرة أُخرى. وأحياناً تختلط النشوة بالفراغ والاغتراب والكآبة: «يا للعجب من أين لك هذا التصميم كله ؟. ونشوة الليلة مجنونة كالبرق فكيف تملأ فراغ الحياة»[4]، فيحاول البطل أن يجعل لليل وظلامه نشوة متوهجة، محاولاً النأي عن العالم الضّجر: »ما أكثف الظلمة حولنا. تكاثفي حتى ينسانا العالم وليختف كل شيء العين الضجرة. آن للقلب وحده أن يرى. أن يرى النشوة كنجم وتوهج»[5]، ويتكرّر الزمن (الّليل)، بيد أن خروج البطل في هذه الليلة ذو شأن، فهي ليلة التأمل، والظلمة الغريبة من الوجود الإنساني: «وقال إنَّ خروجه وحده هذه الليلة يعتبر تطوراً ذا شأن. ثم أوقف السيارة في

(1) جمالية الإبداع اللفظي: 129.
(2) الرواية: 150.
(3) م. ن: 156.
(4) م ن: 75.
(5) م. ن: 64.

جانبٍ من الطريق المقفر وغادرها إلى ظلمة شاملة. ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء إنساني واحد»[1].

ويتردّد النّهار مع الليل، والزمنان متطابقان نفسياً وإن اختلفا وقتياً، فيومُ البطل مثل ليله مفعمٌ بالغرابة والكآبة: «ما أغربَ الذهاب كلّ يوم إلى المكتب»[2]، فالنّهار موطن التّأزم، (العمل والأسرة).

إذن بوساطة تواتر (الفجر – الليل – النهار)، وظّف الكاتب الزمن الفيزيقي توظيفاً نفسياً معمّقاً، وقد أتقن الكاتب هذا التوظيف، فوظّف الليل توظيفاً مزدوجاً، فهو شهوة وانفتاح وهو تأمل ووحدة واغتراب، وكان النهار موطن التأزم والقلق والكآبة، أمّا الفجر، الذي حاول الكاتب أن يجعله متنفساً للأمل والتجدد والنشوة، فقد انقلب إلى القلق والحزن والكآبة، فكان إيقاع الزمن انعكاس لهذا الزمن النفسي المتوتّر في الرواية، وهو إيقاع مشبع بالتّقاطع بين أزمنة مختلفة، ليعبّر عن اضطراب الشخصية وتمزيقها.

ويبرز الإيقاع الزمني بوساطة تداخل الأزمنة، لا سيّما في الحوارات الداخلية للبطل، التي غطّت مساحة وافية من الرواية، فتحولت نفسية البطل بتحوّل الزمن من الماضي إلى الحاضر: «لا مراء في ذلك. رجلك القديم انسلخ من جلده ها هو يركض لاهثاً وراء نداء غامض. مخلفاً وراءه حفنة من تراب. مسرات الأمس وحتى المدينة الفاضلة.. حفنة من تراب. وحتى فتاة النضارة الواعدة عندما دقت أجراس الكنيسة»[3]، إذ حصل تماوج زمني بين الأمس، حيث الحب والثورة والتطلع إلى المدينة الفاضلة، والحاضر المبهم والغامض المتطلع إلى غد ومستقبل مجهول، فعبّرَ «الحوار الداخلي يخلط الكاتب الأزمنة، فيغمر الماضي الحاضر، بل يضيع الحاضر بين عمليتي استرجاع للماضي، واستباق لآفاق ممكنة في رحلة الذات»[4]، فليس الزمن الروائي الوارد في الحوارات الداخلية موضوعياً، بل هو زمن نفسي،

---

(1) الرواية: 119.

(2) م.ن: 77.

(3) م.ن: 66.

(4) نظام الرواية الذهنية: 65.

إذ تنتشر الأحداث على وفق الزمن الماضي والحاضر، حيث ينبثق الماضي في الحاضر، على هيئة ومضات ورائية مفعمة بالدلالة، كما يبدو في سياق الحوار الباطني الآتي للبطل: «يا للرعب. وردة محبة وصادقة. وجميلة. يا إلهي. ما العمل لحماية النشوة من النعاس. أو لبعث الشعر الذي مات. يا أصيل الشتاء المعتم»(1).

وفي الحلم، الذي وظّفه الكاتب في الرواية، يصبح الزمن مطلقاً، وتتكسر الأزمنة وتتداخل: «فقلت متحدياً: - ألم تدر بأن أُسرتنا الحقيقية هي اللاشيء؟! فقال مهدداً - سأطردك بفرقة كاملة من الكلاب المدربة. وقعقع أزيز الدراجة وارتفع نباح الكلاب فتنهدت في إعياء وفتحتُ عيني في الظلام. ماذا يعني هذا الحلم ألا أني لم أبرأ بعد ؟ وكيف أفكر فيك طيلة يقضتي ثم تعبت»(2)، حيث تقاطعت الأزمنة وتشابكت، لتعبّر عن أزمة الذات الحالمة، وتشظّيها بين أصوات لها مختلفة في الزمان، لقد تقاطعت الأزمنة بتقاطع الأحاسيس، في رؤية حلمية خارجة عن الزمن الموضوعي، باتجاه الزمن الذاتي.

2- إيقاع الزمن السردي (الموضوعي)

وهو عكس إيقاع الزمن النفسي، فيعتمد على خط الزمن الذي يرافق أحداث الرواية، بمعنى آخر هو إيقاع الزمن الظاهر في الرواية، والمرتبط بزمن السرد ووقوع الأحداث، ولا يرتبط بالزمن النفسي المعبر عن دواخل الشخصيات وأفكارها، فهو «يخضع في بنيته وتكوينه للزمن الكرونولوجي الطبيعي والتأريخي إلى حد ما، في استعمال مقاييس الزمن الواقعي، لتحقيق الإيهام بالحضور»(3).

تعتمد فلسفة نجيب محفوظ - فضلاً عن المكونات النفسية - على خط الزمن، فالزمن يمثل الحقيقة التي تتحكّم في ما حوله، وهو يمضي كالسّهم إلى الأمام ولا يتوقف، ويمضي هذا الزمن في إطار التطور، الذي يترك آثار التغيير على ما عداه، ومن ثمّ فالتغيير عند نجيب محفوظ، لا بدَّ أن ينتهي به إلى الاقتراب من النهاية(4).

---

(1) الرواية: 106.

(2) م. ن: 161.

(3) الزمن في الرواية العربية: 150.

(4) ينظر: الزمن في رواية نجيب محفوظ (الباقي من الزمن ساعة)، مصطفى عبد الغني، مجلة القاهرة، ع (90)، 1988: 31.

يعتمد هذا الإيقاع الزمني على النظام المنطقي، الذي يحكم الكتب التخييلية، فيمكن نعته بالزمني والمنطقي في الوقت نفسه، فتكون السّببية مرتبطة بالزمنية[1].

يتشكّل الإيقاع الموضوعي للزمن في السرد، عبر حركتين أساسيتين للسرد الروائي هما، المفارقة السردية والتّقنيات السردية.

أمّا المفارقة السردية فهي تلك المتواليات، التي «قد تبتعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطّي للسرد، فهي تعود إلى الوراء، لتسترجع أحداثاً تكون قد حصلت في الماضي، أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام، لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية»[2]. فالارتداد أو الاسترجاع مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الروائي إلى حدث سابق، أي الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب، في حين يعني الاستباق أو الاستشراف تقديم الأحداث اللاحقة، إذ يقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد[3]. ولا تخلو هذه المفارقة من إيقاعية بفعل كسرها لخط الزمن الروائي.

أمّا التّقنيات السردية فتشمل الخلاصة، والحذف أو القطع، والمشهد، والوقفة أو الاستراحة، وهي الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية، ويمكن دراسة الإيقاع الزمني بوساطة هذه التقنيات الأربعة، فإيقاع الزمن، كي يتسق ويتناغم في أي نص روائي، لا بدّ له من الاستعانة بهذه التقنيات، إذ تتضافر هذه الوسائل لخلق الإحساس بالزمن لدى القارئ، ومن ثم خلق الإيقاع الزمني. وتعني الخلاصة اختزال الوقائع، التي يفترض أنّها جرت في أشهر أو سنوات في أسطر أو صفحات. وأمّا القطع فهو أن يلجأ الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها. وقد يكون الحذف صريحاً أو ضمنياً لا يصرح به. ويعني المشهد تعادل زمني الحكاية والقول كما يتجسّد في الحوار. في حين تشير الوقفة أو الاستراحة إلى توقّف مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى الوصف[4].

---

(1) ينظر: الشعرية، تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة: 59.

(2) بنية الشكل الروائي: 119.

(3) ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: 15، 18 وتقنيات السرد في النظرية والتطبيق: 71، 81.

(4) ينظر: خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون: 108 وشعرية الخطاب السردي، محمد عزام: 108، 109، 110 وأسلوبية الرواية: 82 ومقاربة نقدية لتحليل أشكال التعبير، روزبة أحمد، مجلة متين، ع (81)، 1989: 131 .

لقد اهتدى الباحثون، بوساطة هذه التقنيات الزمنية، إلى نموذج لقياس الإيقاع، يعتمد على سرعة عملية القّص، بحيث نصل إلى سُلَّم للإيقاع، مكون من درجات عدة، فيتم تسريع السرد عبر تقديم الخلاصة، وبشكل أكبر عبر القفز عن مدة زمنية محددة، في حين يحصل إبطاء السرد وتعطيله، بوساطة المشهد والوقفة الوصفية[1].

حصلت المفارقة في إيقاع الزمن في الرواية، بوساطة الاستباق والاسترجاع، حيث كسر الرّاوي الخط الزمني بهما، يظهر تحوّل إيقاع الزمن للأحداث من الحاضر إلى المستقبل ويتحقّق الاستباق في حوار البطل مع نفسه: «ويوماً ستجد بثينة ما يشغلها عنك ومثلها جميلة التي تشيد الأهرام من الرمال خبرني بالله ماذا تريد ؟. ولماذا يخيم الصمت رغم الضجيج ؟ ولِمَ يتنبأ شيء في صدرك بمخاوف هوائية ؟. وفي كل لحظة تشعر بأن صلة تتمزق محدثة صوتاً مزعجاً. وأن قائماً يتزعزع وأن أسنانك توشك أن تتساقط. وسوف تفقد الوزن في النهاية وتسبح في الفضاء»[2]. لقد استشرف البطل المستقبل، وهو يتكلم مع نفسه في الحاضر، كما هو مبين في قوله: (ستجد بثينة ما يشغلها عنك - يتنبأ شيء في صدرك - وسوفَ تفقد الوزنَ في النهاية)، حيث حدث تماوجٌ في الزمن الحاضر مع المستقبل، وأسهم ذلك في تقديم رؤية البطل ورسم عالمه الخاص، فهذا الاستباق يفصح عن الرؤية التشاؤمية القلقة المحفوفة بالمخاوف للبطل، وهو يتطلّع إلى الأمام، إذ تتخلّى البنت (بثينة) عنه، ويتنبّأ بالمخاوف، وسوف يفقد وزنه.

كذلك في أحد حوارات (عمر) مع ابنته (بثينة)، يبرز الاستباق: «ليكن، لن أجادلك في ذلك، ويمكن أن تكوني شاعرة وفي ذات الوقت مهندسة مثلاً. - يبدو أنك مشغول بمستقبلي»[3]، يستشرف البطل هذه المرة مستقبلاً محفوفاً بالأمل، بدلاً من التشاؤم، إذ يتطلّع البطل إلى إمكان الجمع بين الفن (الشعر)، والعلم مستقبلاً. وهكذا أسهمت المفارقة الزمنية في تقديم الرّؤية المستقبلية للبطل، وهو يخوض غمار الحاضر المعتم، فضلاً عن تحقيق الجمالية، الحاصلة من كسر نسق زمن الأحداث والوقائع، من الحاضر إلى المستقبل.

---

(1) ينظر: أساليب السرد في الرواية العربية: 20 ومكونات السرد في الرواية الفلسطينية: 168، 171.

(2) الرواية: 30، 31.

(3) م.ن: 41.

ومن المفارقات الاستباقية الأُخرى التي وردت في الرواية قول (عثمان)، مخاطباً صديقه (عمر)،: «من الحمق التّعرض بماضٍ مسلول ما دام المستقبل ينهض راسخاً بصورة أقوى ملايين المرات من جبن الجبناء»[1]، فكان تصوّر المستقبل في رؤية (عثمان) نقيضَ لتصوّرَ صديقه (عمر)، إذ صوّر المستقبل تصويراً قوياً وراسخاً، يومئ إلى الإشراق والازدهار والقوة، على العكس من تصور (عمر) للمستقبل، المفعم بالتشاؤم والسوداوية، مع بصيص من الأمل، كما في استشراف (عمر) لمستقبله المجهول بالقول: «وما هو إلا عامان أو ثلاثة ثم تصير جداً. وتمضي الحياة ولكن إلى أين ؟»[2]. لقد كانت الإشارة إلى الماضي (المسلول) مع المستقبل (الراسخ القوي) في خطاب (عثمان)، تعبيراً عن الامتداد والتفتح الزمني، من الماضي المنكود إلى المستقبل الزاهر. ولا يخلو هذا التفتح والامتداد من الجمالية الموسيقية، لأنَّ «الموسيقى –رغم أنّها لا تستخدم كائنات بشرية، ورغم أنّ القوانين التي تسيطر عليها غامضة– تقدّم لنا في شكلها النهائي نوعاً من الجمال، قد يصل إليه القصصي بطريقته الخاصة، هذا ما يجب أن يحرص عليه الروائي، لا التكملة، لا الاستدارة، ولكن التفتّح»[3].

وفي الوقت نفسه استعان الكاتب بمفارقة الاسترجاع، لتشكيل إيقاع الزمن الموضوعي، حيث تردد الاسترجاع إلى الماضي الأفضل من الحاضر، مشكّلاً ومضات راجعة إلى الوراء على نحو لافت للنظر، ففجأة يرجع الكاتب – عبر حوار عمر الداخلي– الزمن من الحاضر إلى الماضي: ((ويوماً قال مصطفى بارتياح: – أخيراً قبلت فرقة الطليعة مسرحيتي»[4]، مصوراً ماضي الفن الرفيع (المسرحية) عند صديقه (مصطفى)، مقابل الصحافة (اللّب والفشار)، والفن الوضيع في حاضر (مصطفى).

ويستذكر البطل (عمر) ماضيه المشرق بالحب والعاطفة مع زينب (كاميليا)، عبر حاضره القلق والمتأزّم: «– مصطفى.. ها هي الفتاة ! – الخارجة من الكنيسة؟ – هي هي.. أُنظر إلى فستانها الأسود حداداً على عمها .. أيَ ملاحة!»[5].

---

(1) الرواية: 136.

(2) م.ن: 43.

(3) أركان القصة، أ. م. فورستر، ترجمة: كمال عياد جاد: 205.

(4) الرواية: 39.

(5) م.ن: 47.

لقد عمد الراوي عن طريق الاسترجاع إلى قطع الموقف الآني، أو المشهد الراهن، المتسم بالرداءة واليأس والغليان النفسي، بالرجوع إلى لحظات ماضية مغامرة، وقد احدث الانتقال المفاجئ جمالية فنية، بوساطة صدمة نفسية مرغوبة، للتأثير في المتلقي بفعل هذا الإجراء[1].

ولا تخلو هذه الانتقالات من الحاضر المتأزّم للبطل (عمر) إلى ماضيه، من دلالات فكرية ثرية، فيتذكّر عمر ماضيه المبدئي والثوري، المتطلّع إلى تحقيق الاشتراكية والعلم والسعادة للبشرية، لتتفتّق ذاكرة البطل، في حاضره الأليم اليائس، من تحقيق الأهداف الثورية: «الماضي المنقضي والحساب العسير. وقال بفخار في بدروم بيت مصطفى المنياوي (خليتنا قبضة من حديد لا يمكن أن تنكسر). ونحن نعمل للإنسانية جمعاء، لا للوطن وحده، ونحن نبشر بدولة البشرية. نحن نخلق بالثورة والعلم عالم الغد المسحور»[2].

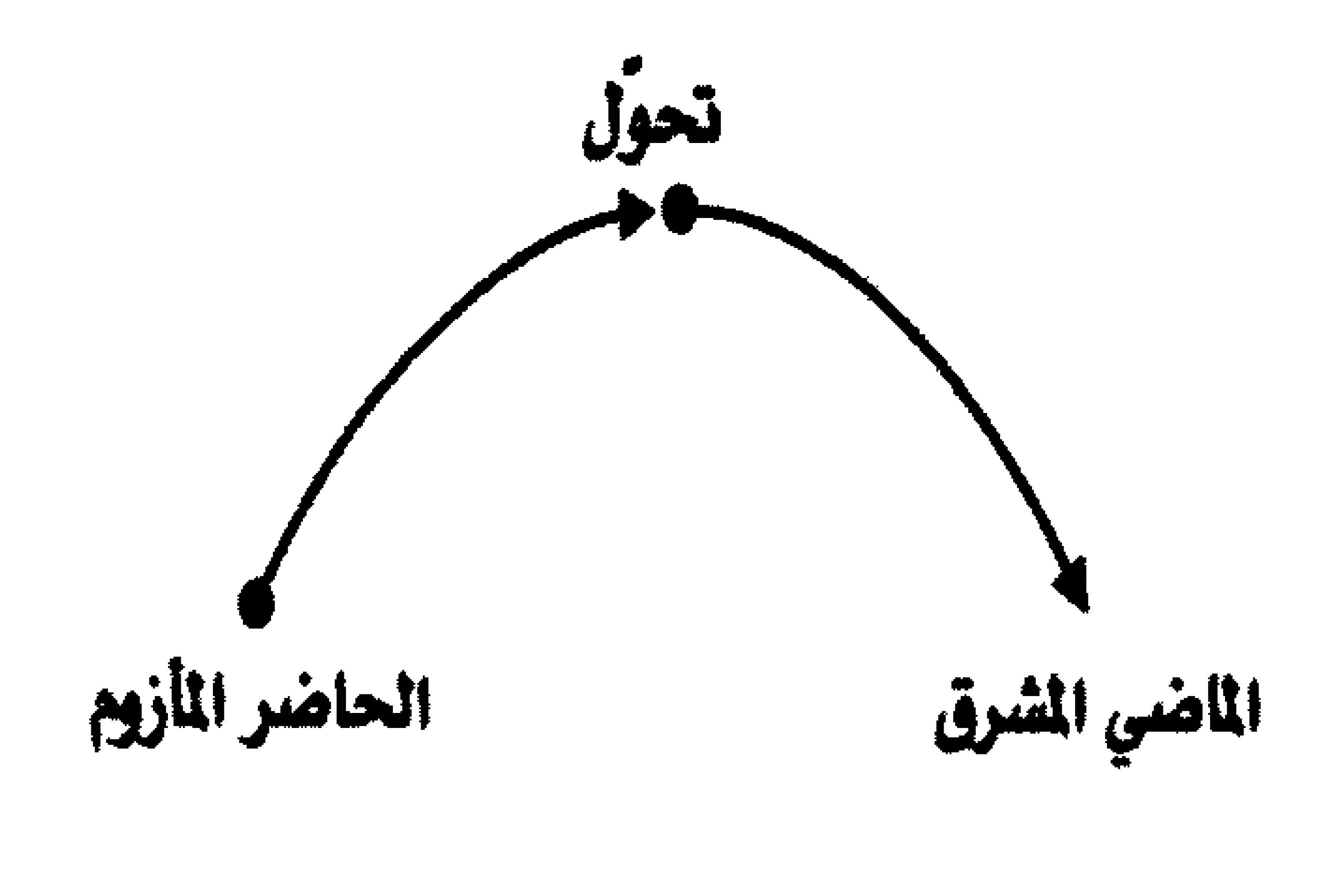
ويمكن تمثيل إيقاع الزمن الحاصل من مفارقة الاسترجاع بالتّرسيمة الآتية:

ماضي (البطل) ← حب ← ثورية ← سعادة ← استقرار فكري ونفسي

↑

حاضر (البطل) ← تشاؤم ← حزن ← عدم استقرار فكري ونفسي ← أزمة

كأنّما يحاول البطل الاستئناس بالماضي (المشرق)، لتخفيف أزمة الحاضر وقلقه، كما تبيّنه التّرسيمة الآتية:



(1) ينظر: لعبة الضمائر، حسن البنداري: 21.

(2) الرواية: 133.

كما عبّر القطع الزمني الحاصل من الاسترجاع عن، استلاب وقطع وأزمة الذات البطلة، وتشظيها وإحباطها. وبرزت أهمية الاسترجاع في تصويره للذّات لأنَّه «تقنية تتمحور حول الذات، وتعادل وفقاً للمصطلح النفسي ما يسمى بالاستبطان، أو التأمل الباطني»[1].

أمّا تسريع الزمن الموضوعي وإبطاؤه، فقد تحققا بفعل التلخيص والقطع، والمشهد والوقفة.

يتحوّل الإيقاع الزمني البطيء، بوساطة حوار (عمر) و (زينب) فجأة، إلى إيقاع سريع عن طريق تقنية التلخيص، حينما يصوّر (عمر) تراكم قضاياه، وكرهه للعمل، بتلخيص زمن القضايا يوماً في أسطر: «وتؤجل قضية فأخرى فثالثة ويمضي النهار وأنت مستمر في مقعدك ممدود الساقين تحت المكتب تدخن بلا انقطاع وتنظر إلى السقف ببلاهة»[2]. فكأنَّما أراد الكاتب أن يقرن الجو الكئيب والممل لعمل (عمر)، مع إيقاع زمني سريع، ينقضي بسرعة، ليتجاوز هذا الجو المهموم. كان لهذا التلاحق بين المشهد (الحوار)، والتلخيص دورٌ في تشكيل إيقاع روائي أصيل، لأنَّ «قانون الإيقاع الروائي، كما يتجلى مثلاً في مدام بوفاري لفلوبير، هو التبادل المتلاحق بين الملخصات، التي تشير إلى الانتظار، مع الانفراج في المشاهد الدرامية، التي تقوم بدورٍ حاسم في الحدث»[3].

ويبرز الإيقاع سريعاً، بتلخيص الراوي لأحداث متناوبة الفصول (الربيع – الخريف)، ومتناوبة الأحوال (انطلاق السهرات – الضجر –)، أو متحيرة الأحوال (فلم ينزعج ولم يبتسم)[4]. فيظهر توافق إيقاع الزمن السريع، والمتردد بين الفصول والأحوال، مع الإيقاع الدّاخلي لأحوال البطل (عمر)، المتردّدة بين التأزّم، ووهم الانفراج (الوقتي).

ويلخّص البطل السنوات التي تلت القبض على صديقه (عثمان) بالقول: «الحق

---

(1) الزمن في الرواية العربية:192.

(2) الرواية: 46.

(3) بلاغة الخطاب وعلم النص: 390.

(4) ينظر: الرواية: 116.

أن السنوات التي تلت القبض عليكم اتسمت بالعنف والإرهاب فلم يكن بد من أن نركن إلى الصمت. ثم انشغل كلٌ بعمله، وتقدم بنا العمر على نحو ما، ثم قامت الثورة وانهار العالم القديم»[1]. وهكذا تسارع الإيقاع مع موقف مؤلم آخر للبطل، وهو حاله بعد القبض على صديقه، وكيف أنَّه يشعر بتأنيب الضمير، لأنَّه تحول من ثوري إلى برجوازي، وصديقه (عثمان) خلف القضبان.

كما وظّف الكاتب الحذف أو القطع، لتسريع الإيقاع الزمني للسّرد، فمن الأمثلة على هذه التقنية، التي جعلت الأحداث تتسارع، قطع الراوي لزمن سفر عمر وعائلته إلى الإسكندرية، بالرجوع إلى القاهرة: «في آخر أغسطس رجعت الأسرة إلى القاهرة»[2]، فأسهم هذا القطع أو التشظّي في إحداث جمالية، بسبب قطع الخط المستقيم والصاعد للحبكة، فالتّقطيع بمعنى التشذّر السردي، يعدّ تقنية أدبية ورؤية للعالم، تعمل على تمزّق التسلسل المستقيم للرواية[3].

وعلى الرغم من أن الزمن الحكائي، أو زمن الأحداث قصير، إذ يقدّر بسنتين وثلاثة أشهر[4]، قطّع الراوي الزمن الذي قضاه البطل في العزلة (الكوخ)، والذي استغرق أغلب زمن الحكاية إلى(سنة ونصف): «بلَ لم نزعجك مرة واحدة طوال عام ونصف عام»[5]. ويمكن أن نستشفّ دلالات عدة من هذا القطع لأغلب زمن الحكاية، إذ يوحي إلى تجاوز الكاتب مدّة البطل المأزومة والطويلة، الى المدّة التي قضاها متأمّلاً ومعتزلاً العالم، فانسجم قطع الزمن مع انقطاع البطل عن العالم، واعتزاله في الكوخ.

واستناداً إلى ما سبق يمكن القول، إنَّ الزمن المتبقي من زمن الحكاية القصير أصلاً، هو (تسعة أشهر)، وقد وزعه الكاتب على أغلب أحداث الرواية، (أو كلها ما عدا اعتزال البطل في الكوخ)، فحصل من هذا الأمر اعتماد الكاتب في جُلّ الرواية على الإيقاع البطيء، لأنَّ الزمن الحكائي قصير، والأحداث طويلة وكثيرة، ويمكن

---

(1) الرواية: 135.

(2) م.ن: 52.

(3) ينظر: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، د. أمينة رشيد: 124، 126.

(4) ينظر: نظام الرواية الذهنية: 61، 62.

(5) الرواية: 166.

تلمّس هذا الإيقاع البطيء الطّاغي على الرواية، بوساطة سيطرة الحوارات الكثيرة، والوصف والتأمل، على مجمل الرواية.

أسهم الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي على إبطاء السرد، هذا الحوار الذي يغطي وبشكل لافت مساحة واسعة من الرواية، لا سيّما حوارات البطل مع نفسه[1]، إذ تتداعى الأفكار والرؤى من بواطن ولا وعي البطل، مشكّلة تقنية تيار الوعي[2].

كما أسهم الوصف في إيقاف إيقاع الزمن الروائي، حينما وظّف الكاتب الوصف، لتصوير بعض العناصر المتعلقة بأحداث الرواية، مثلما وصف الطبيب حال صديقه (عمر) بالقول: «دعني أوصف لك حياتك كما استنبطها من الكشف، أنت رجل ناجح وثري، نسيت المشي أو كدت، تأكل فاخر الطعام، وتشرب الخمور الجيدة، وترهق نفسك بالعمل لحد الإرهاق، ودماغك دائماً مشغول بقضايا الناس وأملاكك، وأخذ القلق يساورك على مستقبل عملك ومصير أموالك»[3]. كما توقّف إيقاع الزمن، عندما وصف الراوي صاحب الملهى (مسيو يازيك): «وأشار إلى طرف المسرح البعيد حيث يقف رجل من النمط الكروي، بدين مع ميل إلى القصر برميلي التكوين، ذو وجه أبيض ملئ ينتهي أسفله بلغد غليظ منتفخ كأنه قربة، وفي عينيه نظرة نائمة تحت جفنين ثقيلين»[4].

وهكذا تشكّل الإيقاع، عبر تكرار الإيقاعات الزمنية البطيئة والسريعة، لأنَّ «الإيقاع نموذج متكرر في «سرعة» السرد، وعلى نحو أكثر عمومية، أي نموذج للتكرار المتنوع»[5]. وهكذا تحقق الإيقاع، الذي سمّاه (فورستر) الوزن، بوساطة

---

(1) ينظر: الرواية: 44، 50، 51، 66، 150.

(2) تيار الوعي: تقنية تتيح الغوص في أغوار النفس البشرية، ويتركز السرد على الحياة النفسية للشخصية، ويغيب التنظيم المنطقي للأفكار. ويفسح المجال للارتداد والاستباق والحلم، ويُمكن أن يكتب تيار الوعي في شكل مونولوج أو في الخطاب غير المباشر الحر. ينظر: معجم السرديات: 126.

(3) الرواية: 9.

(4) م. ن: 68.

(5) قاموس السرديات، جير الد برنس، ترجمة: السيد إمام: 170.

إعادة التّكرار، مضافاً إليها التنويع[1]، إذ تنوّعت الإيقاعات بين البطيئة والسريعة، مما منح النص الخصوصية فـ «تبطيئ الزمن هذا يقابله تسريع الزمن، الشيء الذي يمنح النص الروائي خصوصيته وتنوعه الداخلي، على مستوى الزمن»[2].

إذن وظّف الكاتب إيقاع الزمن الموضوعي، لتحقيق غايات جمالية ودلالية، فعمد إلى المفارقة الزمنية، وإبطاء الزمن مرة، وتسريعه مرة أخرى، وإن كان الإيقاع الزمني السائد هو الإبطاء، بفعل سيطرة الحوارات والوصف على الرواية، وهو إيقاع ملائم لنمط الرواية الفلسفي والفكري.

إيقاع المكان

يُعدّ المكان عنصراً مهماً من عناصر الرواية، فله أهمية كبيرة لا تقل كثيراً عن أهمية الزمن، ولاسيّما إذا توطدت العلاقة بينهما إلى الحد، الذي يستحيل فيه تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان[3]. فلا يمكن تصور أي لحظة من الوجود من غير وضعها في سياقها المكاني، فالمكان هو «القرين الضروري للزمان، والفرد في المنطق، الفرد حالة محددة تعرًف بالإشارة إلى نظريتين: المكان والزمان، وفي علم النفس تكون فكرتنا عن الزمان مندمجة دوماً مع فكرة المكان»[4].

لقد أصبح المكان عنصراً أساسياً من عناصر السرد في الرواية الجديدة، فلم يعد ممكناً تجاهله لكونه مفتاح بنية الرواية، ويتوقف تحديده في العمل الروائي على علاقة الشخصية به، ليتحول من وجود جغرافي جامد، إلى وجود مكثف وثري بالدلالات والمعاني، كما يقدّم المكان بوساطة رؤية خاصة[5].

إنَّ المكان هو مكون خلّاق في العمل الروائي، إذ يُعدّ في العمل الفني «شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأُمور غائرة في الذات الإجتماعية. ولذا لا يصبح غطاءً خارجياً أو شيئاً ثانوياً»[6].

---

(1) ينظر: أركان القصة: 204.

(2) الفضاء في الرواية العربية الجديدة: 332.

(3) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: 24.

(4) نشوء الرواية، إيان واط، ترجمة: د. ثائر ديب: 29.

(5) ينظر: حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل، كمال الرياحي: 98.

(6) الرواية والمكان، ياسين النصير: 70.

إن تكوين العلاقات المكانية بين العناصر يؤدي إلى خلق الانتظام، الذي يمكن أن يُعرَف بأنّه وجود ترتيب معين لوحدات النص، وهو ترتيب مطرّد بشكل متفاوت[1].

ويتشكل من هذا الانتظام والحركة والتغيير في الأمكنة الإيقاع المكاني، لأن الإيقاع في الرواية «يرصد ويشكل عالم الأمكنة والأزمنة والأحداث في حركتها وتغيّرها، ويحاول أن يرسم الخطوط الإيقاعية المنظمة فيما بينها، والتي تشكل الرواية ومعمارها»[2].

يتمظهر الإيقاع الروائي عبر تعدد طرق استحضار الفضاء، حيث يتشكّل إيقاعٌ خاصٌ في الرواية، بواسطة علاقة المكان بالحدث، فطرق وصف الفضاء يؤثر على هذا الإيقاع، إذ يسعى هذا الوصف لخلق إيقاع في المحكي[3].

إنَّ علاقة المكان بالحدث أو الشخصية تسهم في خلق الإيقاع المكاني، فالمكان يبقى ثابتاً جغرافياً ومتغيّراً إيقاعياً، بتغير حال الشخصيات والأحداث، فإيقاع المكان يمثل «إيقاع الأمكنة في حياة البطل، وانعكاساتها وآثارها في تغيير إيقاع عالمه الداخلي»[4].

إذن يتوافر الإيقاع المنظم للمكان في الرواية عبر اختراق الشخصيات المكان، وتحرّكها في جزئياته، وتشكيلها الفضاء الروائي من العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث[5].

يبرز الإيقاع المكاني في الرواية، حيث يتناغم هذا الإيقاع مع العوالم الداخلية والخارجية للشخصيات، فضلاً عن الأحداث والأفكار التي تغيّر الإيقاعات المكانية بتغييرها. ويستند هذا الأمر إلى حقيقة عدّ المكان عند نجيب محفوظ «أداة فنية تسهم في تطوير الأحداث وفي بعث الحركة الدرامية، بما يكثّفه من صراعات

---

(1) ينظر: الشعرية: 63، 64.

(2) الإيقاع الروائي في رواية نهايات لعبد الرحمن منيف، د. احمد عبدالله خلف، مجلة جامعة تكريت للعلوم، مجلد 16، ع (6)، 2012: 87.

(3) ينظر: الفضاء في الرواية العربية الجديدة: 304.

(4) الإيقاع الروائي: 81.

(5) ينظر: الرواية العربية البناء والرؤيا، د. سمر روحي الفيصل: 85.

نفسية ومادية، وهو في الوقت نفسه دلالة يرمز به المؤلف إلى معانٍ خفية، تتصل بواقع الحدث وبواقع الشخصية»[1].

يبدو أن الفضاء العام الجامع للأمكنة عند نجيب محفوظ هو «المدينة»، وداخل هذا الإطار المكاني الكبير تتوزع أمكنة متعددة، وقد تعددت وتنوّعت وظائف المكان وإيقاعاته، بتنوع فلسفة الكاتب التي سعى إلى تجسدها للقارئ، فلم يقتصر المكان لدى الكاتب على أن يكون خلفية ساكنة للأحداث، أو إطاراً ديكورياً وشكلياً لحركة الشخصيات، بل تحول إلى إيقاع غني بالدلالات النفسية والفكرية، فضلاً عن الوظيفة الفنية والجمالية[2].

انتقل البطل مع أُسرتِه في الرواية، من القاهرة التي يعيش فيها إلى الإسكندرية، ثم رجع إلى القاهرة بعد ذلك[3]، ويعدّ هذا الانتقال المكاني سبباً في خلق الإيقاع المكاني، لأن الإيقاع الروائي يعنى بالمكان، من حيث توظيفه لرصد حركة الشخصيات عبر الأمكنة، بشكل ينسجم مع عالم الرواية الفكري وبنائه الفني[4].

لقد حاول البطل (عمر) في انتقاله من القاهرة إلى الإسكندرية تغيير حاله وتأزّمه وقلقه، لعلّه يجد في استجمامه وسياحته إلى الإسكندرية، متنفساً وانفراجاً لهذه الأزمة التي اجتاحته. فالمكان يشكّل وضعاً ما للشخصية في الرواية، «وحركة هذه الشخصية من مكان لآخر، ومن زمان لآخر، تعني البحث عن وضع جديد عن عالم آخر، تنسجم معه وتبتعد فيه عن الوضع – الزمن – الماضي»[5]. بيد أن مفارقة قد حصلت في هذا التغيير المكاني، كسرت التوقعات، وهي أن حال البطل، وأزمته النفسية والفكرية بقيت كما هي، ولم تتغيّر، على الرغم من تغيير المكان. وثمة مؤشرات عدّة في الرواية تؤكّد عدم تغيّر حال البطل المتأزم في الإسكندرية، كما في حوارات البطل مع نفسه، وهو يستجمّ في الإسكندرية: «ولم تنفتح نفسك

---

(1) المكان أداة ودلالة في روايات نجيب محفوظ، د. محمد عبد الحكم عبد الباقي، مجلة القاهرة، ع (92)، 1989: 17.

(2) ينظر: تعدد الأصوات في الروايات المحفوظية : 210، 211، 221.

(3) ينظر: الرواية: 23، 52.

(4) ينظر: في الإيقاع الروائي: 10.

(5) م. ن: 18.

لشيء. ولم ينعشك الهواء. وحتى متى تنتظر الشفاء. أين مصطفى لأسأله عن معنى هذه المتناقضات»[1].

فالتغيير الذي أصاب مجرى هذا التوقع قد أحدثَ إيقاعاً، لأن وصف الإيقاع يكون في حدود هذه التغيرات، إذ «يعتمد الإيقاع، كما يعتمد الوزن، الذي هو صورته الخاصة، على التكرار والتوقع، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا، سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل، أو لا يحدث»[2].

لقد عبّر هذا الإيقاع المكاني الناجم عن تحرّك الشخصية البطل، من مكان إلى آخر، مع عدم تحرّك أو تغير حاله إلى، عمق التأزم الفكري والوجودي والاغتراب النفسي، الذي تعاني منه الذات البطلة، وهكذا فإنَّ «التلاعب بصورة المكان في الرواية، يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود، فبإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف، كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث»[3]، إذ تحوّل المكان إلى أداة للتعبير عن موقف البطل من العالم، وأصبح يعني الإنفصال والإقامة المؤقتة. إنَّ الأمكنة التي انتقل بينها البطل، لم تأسر نفسه، ولم تغيّر عالمه الداخلي، لأنَّ بعض الأمكنة تخفق في توطيد علاقات حميمة مع الأشخاص، لتصبح مواضع إجبارية أشبه بالسجون، إذ يتعاظم فيها الشعور بالحيرة والقلق، حيث تحتبس داخلها الأنفاس[4].

كما تحقّق الإيقاع المكاني، عبر تردد المكان بين الاندماج، أو الانفتاح والقطيعة، أو الانغلاق، فقد تحوّل البطل (عمر)، وتردّد بين أمكنة منفتحة له، وأُخرى منغلقة عليه، إذ تشكّلت تلك الأمكنة بحسب إحساسات البطل، ليصبح المكان وجهاً من وجوه البطل، ففي حالات النشوة تتفتّح الأمكنة وتتطيب، (الملاهي - شقة نورا)، وفي حالات القنوط، ينكتم ويتعلق، (مكان العمل — المنزل)، ففي طور النشوة تصير الأمكنة رحبة، وفي طور التّأزم تصبح الأماكن مرعبة، وقلقة ومنفردة[5].

---

(1) الرواية: 50.

(2) مبادئ النقد الأدبي، أ.ريتشاردز، ترجمة وتقديم: د. مصطفى بدوي: 188.

(3) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، د. حميد لحمداني: 71.

(4) ينظر: حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل: 101.

(5) ينظر: تقديم لرواية نجيب محفوظ الشحاذ: 14.

فالمنزل (البيت)، أصبح في نظر البطل مكاناً ضيّقاً قلقاً، لقلق وضيق البطل: «البيت نفسه لم يعد بالمأوى المحبوب !»[1]، كما أصبح المكتب (مكان العمل) مكاناً غريباً لعمر، فعُدّ حسب رؤيته مأوى غير مستحب وضيّق: «مكان غريب لا معنى له فمتى توجد الشجاعة الكافية لإغلاقه»[2]، في حين شعر البطل بالسعادة والانفراج عندما تردّد على شقته مع حبيبته (نورا): «وقلب عينيه في المكان الأنيق بارتياح وسعادة، وقال إن السعادة وحدها كفيلة بشفائه ولو تساهل في الرجيم والشراب»[3] .

إذن قامت ثنائية الإطلاق والتحديد بدور بارز في الإيقاع المكاني في الرواية، فجاءت الأمكنة مختلفة متطورة ومتغيّرة، لتعبّر عن تطوّر الفضاء وتصاعد الحركة، عبر وهم الانفراج وحقيقة التّأزم لعوالم البطل الداخلية، حيث تحكمت تلك الدواخل في مسار تطور الأمكنة، لتنطق عن الإحساس والانفعال، فتوزعت الأمكنة على وفق توزّع الانفعالات، فبدت منغلقة كلّما تأزّمت الشخصية، وانفتحت كلّما شعر البطل ببصيص أمل للانفراج، ليتحوّل الصراع في الرواية بين أمكنة منغلقة وأخرى منفتحة[4].

يمكن توضيح الإيقاع المكاني، الحاصل من التردّد بين الأمكنة المفتوحة والمغلقة من قبل البطل (عمر)، بحسب حاله وعالمه الداخلي بالتّرسيمة الآتية:

تأزم البطل
(شدة - ضيق - قلق فكري) ← **الأمكنة منغلقة - ضيقة**

انفراج البطل
(راحة - سعادة - نشوة) ← **الأمكنة منفتحة - رحبة**

---

(1) الرواية: 53.
(2) م. ن: 77.
(3) م. ن: 80.
(4) ينظر: الذهنية وتجلياتها في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ: 7-8.

لقد خضع المكان لمقياس الانفتاح والضيق، لأنَّ الأمكنة «بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها، تخضع في تشكّلاتها أيضاً إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق، أو الانفتاح والانغلاق»[1].

ومن الظواهر البارزة في الرواية، والتي أسهمت في بلورة إيقاع المكان، تغيير إيقاع المكان، بتغيير عالم البطل الداخلي، فالمنزل (بيت عمر) يتغيّر بتغيّر حال (عمر)، كما هو مبين فيما يأتي:

منزل عمر (السعادة الزوجية والإستقرار الفكري) ⟵ منزل عمر(كره الزوجة– قلق)

(حب) (كراهية)

فالمكان نفسه (المنزل) قد تغيّر وتردّد بين الحبّ والكره، بتغيّر عالم الشخصيات الداخلي. إنَّ المنزل المألوف إلى قلب البطل، عشّ الزوجية والعائلة السعيدة، والزوجة الحبيبة (زينب)، قد تحوّل إلى حجرة كئيبةٍ ومأوى لا يطاق: «فلا مفر من الرجوع إلى الحجرة الكئيبة، حيث لا نغمة ولا نشوة»[2]، لتحول حال البطل من استقرار فكري ونفسي، إلى اضطراب فكري وقلق نفسي، فكان «للمكان حضور نفسي كثيف متغيّر، حتى أن المكان الواحد ينظر إليه من زوايا مختلفة في وعي البطل، فيكون مؤتلفاً معه حيناً، منفصلاً عنه أحياناً أُخرى»[3].

أمّا (المكتب)، مكان عمل البطل، فقد تردّد أيضاً بين الحب والكره، حسب تفاعل العالم الداخلي للبطل معه، فالمكتب ((مكان غريب لا معنى له فمتى توجد الشجاعة الكافية لإغلاقه»[4]، وعندما تنبسط نفس البطل يتحوّل إلى مكان مقبول: «وحتى العمل انفتحت له نفسه بعض الشيء»[5]، وهكذا تولّد الإيقاع المكاني، بالنظر إلى نفس المكان بزوايا مختلفة، مما ولّد حساً جمالياً، حيث عكست هذه التحوّلات في الإيقاع المكاني، دلالات باطنية ومرموزة تشير إلى تُحوّل

(1) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: 72.

(2) الرواية: 83.

(3) نظام الرواية الذهنية: 72.

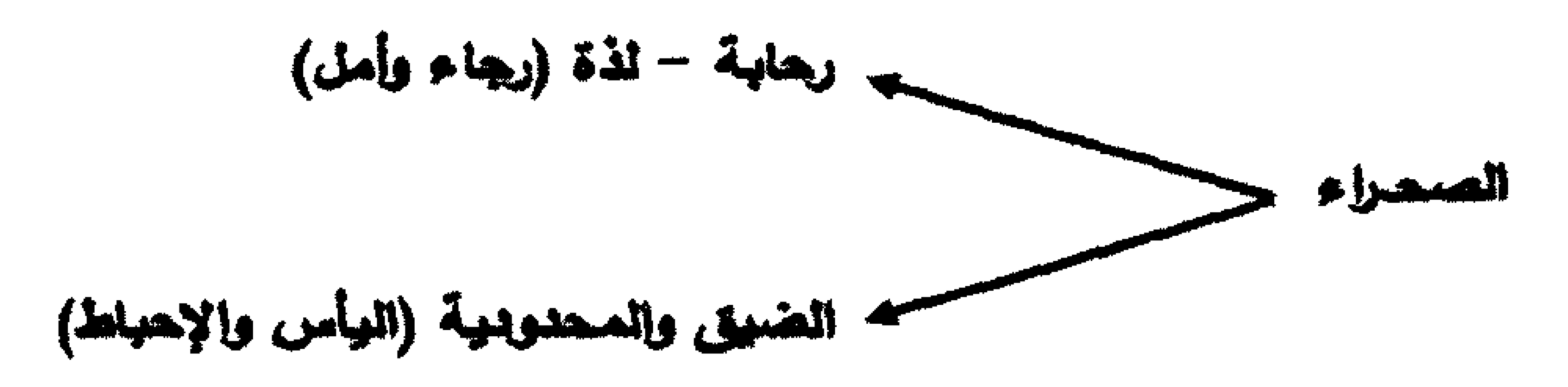
(4) الرواية : 77.

(5) م.ن: 98.

ذهنية البطل ونفسيته بين الاستقرار والاضطراب، لأنّ إيقاع المكان في الرواية «يخلق فينا أيضاً حساً جمالياً، ولذة ذهنية معرفية، في حالة اكتشاف الرموز والدلالات لهذا الحدث، أو ذلك المكان»[1]، فالفضاء يؤدّي دوراً جمالياً متميّزاً في ضبطه لإيقاع السرد، فكلّما تقدّم السرد بخطوط في اتجاه اكتشاف المكان واختراقه، منح الحدث الروائي حدوده وإيقاعه[2].

وتبرز الصّحراء، مكاناً روائياً طاغياً في الرواية، لتسهم في تشكيل الإيقاع المكاني، ولاسيّما أن للصحراء دلالات ومعاني متعددة، فالصحراء تقترن بالمكان والإنسان، بالعادات والتقاليد، بالامتداد واللانهاية[3]، وتكمن فيها قيم الطبيعة وسحرها، إنّها فضاء متميّز بواحاتها وكثبانها وذراتها الصغيرة، حيث السماء والأفق منطبقان، فضاء متصّل اتّصالاً مباشراً بالسّماء، وعندما يتصور الإنسان أن هذا الفضاء الرحب قد تجمّع بتجّمع الذّرات الصغيرة، يصبح العقل في منتهى الدّقة، من البحث والسعي والاستمرار في مواصلة الحياة[4].

واستناداً إلى هذه الدلالات الثّرية للصّحراء، فإنّ البطل صار شبيهاً بها، إذ تنسجم دلالات الفضاء الصحراوي مع أجواء الرواية الفلسفية والفكرية، وتطلّع البطل الفكري. ومما عمّق من إيقاع المكان الصحراوي، وجعله أكثر تميّزاً وبروزاً، هو تردّد المكان الصحراوي من لدن البطل بين الرحابة واللذة في حال الرجاء والأمل، والضيق والمحدودية والظلمة في حال اليأس والإحباط، كما توضّحه الترسيمة الآتية:



فالصّحراء حيّزٌ رحب، ومكان مفعم باللّذة والسعادة، إنّها مكان المغامرات الليلية مع عشيقاته (مارجريت – وردة)، حيث يشعر البطل بالنشوة واللّذة، وهو

---

(1) الإيقاع الروائي: 82.

(2) ينظر: الفضاء في الرواية العربية الجديدة: 304.

(3) ينظر: العلامة والرواية، د. فيصل غازي النعيمي : 154.

(4) ينظر: الرواية والمكان: 112، 113.

مغترب عن العالم في أحضان عشيقته لشعوره بالرّجاء والأمل، حتى ظلمة الليل في نظره تبعث على النشوة: «ما أكثف الظلمَة حولنا، تكاثفي حتى ينسانا العالم وليختفي كل شيء عن العين الضجرة، آن للقلب وحده أن يرى. أن يرى النشوة كنجم متوهج. وها هي تدب في الأعماق كضياء الفجر. فلعل نفسك أعرضت عن كل شيء ظمأ للحب»[1].

وقد تكون الظلمة غريبة وضيّقة للنفس، يحسّ البطل في أجوائها بأنَّه مفقود، حيث إحساس البطل بالألم والأمل، وهو يتأمّل في جو الصحراء، ويتساءل الأسئلة الضائعة[2].

وفجأةً، وفي المكان نفسه (الصحراء)، وفي الوقت نفسه (وهو يتأمل وحده)، حدث الانفراج والأمل وأصبح الظلام رقيقاً: «وثمة تغير جذب البصر. رق الظلام. وانبثت فيه شفافية. وتكوّن خط في بطء شديد ومضى ينضح بلون وضئ عجيب. كسر أو عبير. ثم تؤكد فانبعثت دفقات من البهجة والضياء والنعسان. وفجأة رقص القلب بفرحة ثملة»[3]. فتكرّر إيقاع الصحراء بين السلبية والايجابية، لأنَّه مكان يقترن في ذهنية الفرد بالدلالات السلبية، حيث الفقر والقحط والرهبة والجدب والتيه، وبالدلالات الإيجابية، إذ توحي الصّحراء بالاتّساع واللّانهاية، والهدوء والتأمل، والإرادة الصلبة[4]. حتى أصبحت الصحراء دليلاً على تواتر البطل، بين الرجاء والإحباط، إذن «تحتّل الصحراء موقعاً متميزاً في مسيرة البطل، لتكون موطن هروب لمناجاة الذات، ولعلّها بأبعادها تلك تعكس التوتر بين الفضاء المحدود والفضاء الرحب، وهي شاهد على توتر الذات، بين أمل الرجاء وخيبة اليأس»[5].

واللّافت للنظر في إيقاع المكان الصحراوي، سرعة التحول إليه عبر المكان المتحرك (السيارة)، فغالباً ما اقترنت السيارة بالتّوجه إلى المكان (الصحراء): «انطلق إلى

---

(1) الرواية: 64.
(2) ينظر: م. ن: 119.
(3) م. ن: 119.
(4) ينظر: العلامة والرواية: 154.
(5) نظام الرواية الذهنية: 77.

صحراء الهرم بسرعة جنونية»[1]. كأنّما يبغي البطل التّحول السريع لحاله ولمجتمعه، نحو فضاء أوسع وبعيد عن الواقع الراهن، إنّه اندفاع سريع وتحوّل إيقاعي، يتناغم مع تطلّع البطل إلى التغيير والتّحول عن الواقع المعيش، الذي ينفر منه البطل فكرياً ونفسياً، حيث تطغى على فكرِه أسئلة محيّرة وشائكة، تدور على الوجود. وعلى الرغم من محاولة البطل الانفراج عن أزمته باللّجوء إلى المغامرات العاطفية (الملاهي)، لم تسكن أو تهدأ روحه إلّا بالتوجه (سريعاً)، وبمكان متحرك (السيارة)، إلى المكان (الصحراء): «ولبث في الملهى حتى الثالثة صباحاً ثم انطلق بسيارته -وحده- إلى الطريق الصحراوي»[2]. وممّا يزيد في عمق التعبير لهذا الإيقاع المكاني المتحرك، أن هذا المكان المتحرك (السيارة) قد يوظّف لغايات فكرية أو سياسية، إذ «غالباً ما يكون المكان المتحرك موظّفاً، لغرض فكري – سياسي بالدرجة الأولى»[3].

ويتحرّك البطل نحو مكان أكثر اعتزالاً من الصحراء، ليلبث فيه وقتاً طويلاً (سنة ونصف)، إنّه (الكوخ) الذي يدلّ على الاعتزال والتأمل، والاستغراق في عالم اللّاوعي والحلم، وتداعي الرؤى والأفكار الباطنية، بوساطة تيار الوعي والحوار مع النفس[4]. لينغلق إيقاع المكان ومسيرة تحولاته المكانية، بعزلة البطل في مكان طبيعي مهجور. ولكن ما يلفت النّظر في جانب إيقاع الرواية المكاني هو، انتهاء هذا الإيقاع بمكان متحرك آخر (سيارة الشرطة)، لتكون آخر مكان يظهر في الرواية، وفي هذه المرة ليست سيارته، بل سيارة غيره (الشرطة)، وليس وحده، بل مع صديقه (عثمان) المبدئي والثّوري: «هذه سيارة تنطلق. وأنا راقد على مقعد طويل جانبي يجلس على طرفه رجل. وعلى المقعد المواجه لي في الجانب الآخر من السيارة يجلس عثمان بين رجلين»[5]. ولا يخلو هذا الإيقاع الاختتامي للمكان من معانٍ ثريّة ودلالات متشظّية، إذ تحوّل البطل مجتمعاً مع صديقه، من عالم الحلم

(1) الرواية: 72.

(2) م.ن: 119.

(3) الرواية والمكان: 115.

(4) ينظر: الرواية: 158 وما بعدها.

(5) م. ن: 172.

إلى عالم الواقع بوساطة مكان متغيّر وبإرادة غيره: «غامره شعور بأن قلبه ينبض في الواقع لا في الحلم، وبأنّه راجع في الحقيقة إلى الدنيا»[1]. وهكذا تناغم الإيقاع المكاني مع دلالات التّحول، من الحلم واللّاوعي، إلى التّحرك والتّحول، عبر مكان متحرك نحو الواقع والحياة، كما هو مبيّن في الترسيمة الآتية:

الكوخ والعزلة منفرداً ← مكان متحرك مع غيره ← الواقع والحياة

(حلم ولا وعي) (سيارة الشرطة) (الوعي)

لقد تحرّك الإيقاع المكاني في الرواية، بوساطة تفاعل الشخصية (البطل) معه، فأسهم المكان في تحديد فكر البطل ونوازعه الداخلية. وتشكّل الإيقاع المكاني بالتّناغم مع عوالم البطل الداخلية، فأخترق البطل المكان بوجهة نظره الخاصّة، وبحالته الفكرية والنفسية، فإيقاع البطل الداخلي والفكري، قد أحكم السيطرة على التحوّلات المكانية والإيقاع المكاني.

إيقاع الشخصيات

تسهم الشخصيات الروائية في بناء الإيقاع الروائي، لكونها من العناصر الرئيسة والفاعلة في أي عمل روائي، فحركة الأحداث في الرواية، تتفاعل عبر الشخصيات، وتنطبع الشخصيات وما يتعلق بها من العالم الخارجي أو الداخلي في ذهن المتلقي للنص الروائي، إذ تعدّ الشخصيات الروائية اللبنة الأساس للرواية، حيث «يمكن أن تكون الشخصية هي البناء الأول الذي تستند إليه الرواية، إذ يخرج المرء بعد قراءة الرواية بذكريات لا تمحى عن شخصياتها»[2].

إنَّ دراسة الإيقاع المتحقّق من حركة الشخصيات الروائية، تكشف عن عمق العلاقات بين الناس والأشياء، بين الفرد وتفاعله أو حركته في بيئته، وما فيها من عناصر وأشياء، من هنا تسعى هذه الدراسة إلى معرفة كيفية نشوء تلك العلاقات وتشكّلها وتغييرها، عن طريق رصد حركة الأشياء الجامدة (الثابتة)، واستجابة الإنسان لهذا الوضع، فإيقاع الشخصيات يجعلنا على علم بالعالم الداخلي

---

(1) الرواية: 173.

(2) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية: 237.

والخارجي للشخصية، ومدى تأثير أحدهما في الآخر، في علاقات منتظمة تسهم في بناء نص مترابط، يسير على وفق قانون مرسوم[1].

إنَّ الإيقاع الروائي يُعنى بالشخصيات في جانب تشكيل عالمها الداخلي والخارجي، وما يحصل بين العالمين من حركة الفعل وردة الفعل، إذ يتشكّل إيقاع معين ما بين داخل الشخصية وخارجها، عبر علاقة جدلية ما بين واقع الإنسان (الخارج)، وتصوره (الداخل)، وتقوم هذه العلاقة على التّأثر والتأثير في حركة مستمرة إلى ما لا نهاية، فالعالم الخارجي للشخصية يؤثر ويغيّر العالم الداخلي للشخصية، وهذا التغيير بدوره يؤثر ويغيّر العالم الخارجي[2].

ويبدو أن ثنائية تحكم الشخصيات الروائية، لكونها ذات مضمون نفسي، تعاني من تناقضات في تشكيلها النفسي، إذ «تتميز الشخصية الروائية على وجه العموم بكونها ذات محتوى سيكولوجي، خصب ومعقد معاً. فهي تحبل بالتوترات والانفعالات النفسية التي تغذيها دوافع داخلية نلمس أثرها فيما تمارس من سلوك وما تقوم به من أفعال. ومن جانب آخر فهي تعاني من تناقضات في تركيبها النفسي تؤدي بها إلى الاستسلام للنزوات والانقياد للرغبات الدفينة، وتجعلها نتيجة لذلك تفتقد إلى التناسق الضروري لكلّ شخصية سويّة»[3].

ولا بدَّ أن يوظّف الإيقاع الروائي في تطوير الشخصيات لا قطعها، وفي دفع المواقف والحالات، لا إيقافها أو عرقلتها، لنحصل بوساطته على لذّة جمالية شبيهة بلذّة وجمالية الموسيقى[4].

وتأسيساً على ما سبق، يمكن القول إنَّ «الإيقاع الداخلي للشخصية، هو أحد عناصر الإيقاع الروائي الرئيسة، الّذي يشكل مع إيقاع العالم الخارجي للشخصية، ومع إيقاعات الرواية الأُخرى، بنية متميّزة خاصة بهذه الرواية أو تلك»[5].

---

(1) ينظر: الإيقاع الروائي في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف، (مجلة جامعة تكريت للعلوم): 71.

(2) ينظر: في الإيقاع الروائي: 8، 9، 10.

(3) بنية الشكل الروائي: 302.

(4) ينظر: الإيقاع في الحياة والفن، (مجلة القاهرة): 20.

(5) الإيقاع الروائي: 87.

لقد قامت الشخصية (البطل)، مع الشخصيات الثانوية الأُخرى في الرواية، بدور بارز في تشكيل إيقاع متميّز، ولا سيمّا أن كاتبنا نجيب محفوظ قد «صور شخصيته وسجل كل أفكاره وآرائه وعواطفه من خلال شخصيات رواياته، ولكن دون أن تندغم أي من هذه الشخصيات به هو، بل كان لكل منها وجودها الخاص، وعلاقاتها الخاصة بالأشياء والأحداث»[1].

يقارب هذا المبحث إيقاع الشخصيات في الرواية بوساطة مطلبين، يتناول المطلب الأول إيقاع الشخصية (البطل)، في حين يشتغل المطلب الثاني على إيقاع الشخصيات الثانوية.

إيقاع الشخصية (البطل)

يعدّ إيقاع البطل في الرواية ذا أهمية وحضور كبيرين، إذ يشكّل الإيقاع الرّئيس فيها، في حين تكون الإيقاعات الأُخرى روافد له، تصبّ فيه فتظل متعلقة بإيقاع البطل. وعلى الرغم من أن الرواية تقوم على إيقاعات مختلفة، يظلّ إيقاع البطل هو الأبرز.

يتميّز إيقاع البطل في الرواية بالتردد بين ثنائيات ضدية، نتيجة للشخصية المركبة للبطل، إذ يتشكّل إيقاع البطل من التردد بين الذاتي والموضوعي، والحلم والواقع، والعقل والقلب، والحاضر والماضي، والداخل والخارج، لأنَّ الشخصية المركّبة «تتّصف بازدواجية في السلوك والمواقف، وتتغذّى على مشاعر متناقضة، تستبدلها بحسب الأوضاع التي تجد فيها نفسها، فهي تارة قاسية كأعنف ما تكون القساوة، وتارة أُخرى تكون غاية في اللطف والليونة، بحيث يعسر علينا أن نتبيّن الوجه من القناع، الذي تخفي وراءه حقيقتها، وذلك نتيجة عدم توافق باطنها مع ظاهرها»[2].

فالبطل (عمر الحمزاوي) يتحرّك بين الحلم والواقع: «فغادرتّ الحديقة من الباب الخشبي القصير المغروس في سور اللبلاب والنرجس واختفت عن الأنظار. وتنهدتُ في إعياء وفتحت عيني في الظلام. ماذا يعني هذا الحلم إلا أنني لم أبرأ

---

(1) نجيب محفوظ نماذج الشخصيات المكررة ودلالاتها في رواياته: 14.

(2) بنية الشكل الروائي: 322.

بعد من نداء الحياة ؟. وكيف أُفكر فيكَ طيلة يقظتي ثم تعبثُ بمنامي الأهواء؟»[1]، إنَّ الحالة المضطربة لعالم البطل الداخلي جعلته يتردّد بين ثنائيات متناقضة، فغربة البطل كانت باعثة لتحوله من الاستقرار إلى الحيرة والسؤال، فتارة يفقد ثقته بالواقع والعقل ويتحوّل إلى الحلم واللاوعي، وتارة يتحول من الإيمان بالفن والعاطفة (الشعر) في الماضي، إلى التعلّق بالعقل والعلم في الحاضر. فبعد أن كان شاعراً في الماضي تحوّل عنه إلى العلم في الحاضر، لذا خاطب بنتّه (بثينة): «بثينة، هل أطمع بأن تعديني بالأ تفرطي في دراستك العلمية»[2].

كما يتقلّب البطل بين الخارج الذي يبدو برجوازياً، والداخل المأزوم، فظاهراً مصاب بمرض برجوازي، كما تبيّن لصديقه الطبيب في بداية تأزّم البطل، فوصفه بالقول: «أجل، أنه مرض برجوازي إن جاز لي أن أستعير اصطلاحاً حديثاً مما يستعمل في جرائدنا، ليس بك من مرض»[3]. فخارج البطل كما عاينه صديقه الطبيب مناقض ومخالف لداخله، الذي يعانيه البطل، فـ «المسألة خطيرة مائة في المائة، لا أريد أن أُفكر أو أن أشعر أو أن أتحرك، كل شيء يتمزق ويموت»[4]. من هنا تبدو الشخصية (البطل)، إذا نُظر إليها من الخارج، أقرب إلى حال الإنسان المصاب بمرض برجوازي، أو المشرف على الفصام. أمّا إذا ما نُظر إليها من الدّاخل، فإنَّ الشخصية (البطل) تعيش في أزمة فكرية، وحالة نفسية خاصة، حيث تشعر هذه الشخصية بخمود غريب، مع عدم الرغبة في العمل [5]. وهي مؤشرات إلى حالة فكرية ونفسية متأزّمة وقلقة، فالشخصية راكدة -حسب الظاهر-، بسبب الوضع المالي والإجتماعي، ومتحركّة من الداخل في اتجاه غامض[6].

تميّز إيقاع البطل بالتّحول والتغيّر من حال إلى آخر، بتغيّر العوالم الداخلية والخارجية للبطل، فقد «بدأ شاعراً حالماً ثم صار ثائراً متطرفاً، ثم انقلب إلى

---

(1) الرواية: 159.

(2) م. ن: 41.

(3) م. ن: 9.

(4) م.ن: 8.

(5) ينظر: الحس بالعبث في عالم نجيب محفوظ، شفيق مقار، مجلة الأقلام، ع (9)، 1972: 6، 7.

(6) ينظر: قراءة الرواية: 111.

برجوازي راكد، ثم على مغامر طائش في عالم العلاقات النسائية، ثم انتهى قابضاً على الهواء، في مرحلة تتردد بين عالم الحلم وعالم الواقع»[1]، فقد سار الحمزاوي في طرق متداخلة، بدأت حركتها الأولى بالمرض وفقدان معنى الحياة، وقد حصل من هذا الأمر تشكيل مجموعة عواطف، بدأت برفض ما يحيط به، ثم البحث عن مخرج لأزمته، فتبدأ عملية البحث المتخبّطة بالجنس واللهو أولاً، حتى وصل في المرحلة الأخيرة إلى عالم التّصوف[2].

لقد تحرّك إيقاع (عمر الحمزاوي) من حالة إلى أُخرى، ليعكس الانفعالات والوقائع النفسية، والأفكار الداخلية المصطبغة بصبغة انفعالية عميقة في ترابطها، وهذه السلسلة من التحولات الإنفعالية عند (الحمزاوي) تكونت من ظلال ذكريات وثقوب بها، ورعشات توقع وشهقات متعة، وومضات كشف وتجليات صوفية[3].

ويمكن توضيح إيقاع البطل (عمر الحمزاوي)، المتمثل بالتحولات والانعطافات في مسيرة حياته بالتّرسيمة الآتية:

شاعر ←── ثائر ←── برجوازي ←── مريض فاقد لمعنى الحياة ←── اللهو والجنس

←── تجليات صوفية وعزلة

ولا تخلو هذه التّحولات التي شكّلت إيقاعية متميّزة للبطل، من دلالات توحي إلى ضياع البطل وشعوره العبثي، وهي تحولات تشير إلى تحول الواقع المتمثل بالعالم الخارجي، فتحول البطل حصل من تحول المجتمع، ومحيط البطل الخارجي، إنَّ «هذه المراحل المتتابعة تجسّد في مجموعها ضياع هذه الطبقة، كما أن عمر الحمزاوي في تردده بين هذه كلّها، إنّما يقدم الوجوه المختلفة لملامح الضياع الذي تعيشه»[4]، فالتغيّرات الحاصلة في إيقاع البطل، تعكس تغيّر المجتمع وتحوّله.

---

(1) قراءة الرواية: 99.

(2) ينظر: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ: 256، 257.

(3) ينظر: العالم الروائي عند نجيب محفوظ: 161.

(4) الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ: 257.

ويتذبذب إيقاع (عمر الحمزاوي) بين العلو والهبوط، والأمل واليأس، والشدة والرخاوة، فقد «باتت الرتابة والملل والخمود عنواناً بارزاً لحياة عمر، فكل شيء يعلو لا يلبث أن يهبط، وكل نجاح مآله الفشل، وكل حياة خاتمتها الزوال»[1]. ويعكس هذا الإيقاع المتذبذب لعمر بين الإيجاب والسلب، تطوّر العلة التي أصابت البطل، حيث يتعرض البطل (عمر) إلى التّقلبات فتتفاقم حالته، صوب السأم والضجر واللامبالاة، وهي تقلّبات تتموّج بين انبعاث الأمل ثم انطفائها، فالسأم من جديد في شكل أشد عمقاً وبأساً[2].

كما تعبّر هذه الإيقاعية المتموجة بين ثنائية الفردي والجماعي عن إشكالية، تبنى عليها الفلسفة الوجودية الحديثة، التي تعلن تمرد الدّاخل على الخارج، عبر ثورة الذات ضد الإلغاء الذي يفرضه المجتمع، فظاهر (عمر) السليم والمعافى وباطنه المريض والمتوتر، يقودنا إلى تلك الثّنائية. وهكذا يتداخل النجاح والفشل، وثبات المظهر وتوتر الداخل، انطلاقاً من ثنائية (الصحة والمرض)، مدخلاً لقلق يعلن الخلل، لتبدأ عند البطل رحلة عسيرة، أساسها البحث والتساؤل والكشف[3].

إذن تناغم إيقاع البطل المتمثل بالتّحول، من الاستقرار والهدوء إلى التّأزم والقلق، مع تحوّل فكره من التّأزم النفسي إلى التّأزم الوجودي، فالأزمة «التي زعزعت حياة عمر المستقرة الهادئة، وعصفت بمشاعره ووجدانه، وأطاحت بأيمانه ومعتقداته، لم تكن ذات جذور اجتماعية واقتصادية وسياسية، وإنّما تنتمي إلى أسباب نفسية خالصة، ثم ما لبثت أن تحولّت إلى أزمة وجودية»[4].

لقد تغيّر إيقاع البطل الداخلي بتغيّر إيقاعه الخارجي، فالبطل (عمر الحمزاوي) كان قبل الثورة شاعراً محبّاً للفن: «أنت تتحدث عن المسرح ولكني شاعر، وأنا ملقى في دوامة لا نجاةَ منها إلا بالشعر فهو غاية وجودي»[5]، وكان مناضلاً اشتراكياً ومبدئياً وثورياً، مع صديقيه (عثمان) و (مصطفى): «وقال

(1) التوظيف الفني للطبيعة في أدب نجيب محفوظ، د. صالح هويدي: 179.
(2) ينظر: نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السوفيتي، أحمد الخميسي: 80.
(3) ينظر: نظام الرواية الذهنية: 23، 25.
(4) محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص: 99.
(5) الرواية: 34.

بفخار في بدروم بيت مصطفى المنياوي (خليتنا قبضة من حديد لا يمكن أن تتكسر. ونحن نعمل للإنسانية جمعاء لا للوطن وحده»[1]، فآمن (الحمزاوي) فيما سبق بالاشتراكية، عندما كان طالباً جامعياً في كلية الحقوق، وقد تقاسم مع رفيقيه (مصطفى) و (عثمان) حلم الثورة والتغيير، فاندفعوا ينشدون المدنية الفاضلة، ويحلمون بمجتمع مثالي، يخلو من الظلم والفقر والقهر[2].

بيد أنَّ تغيّر العالم الخارجي، بقيام ثورة يوليو في مصر، قد أدّى إلى تغيّر البطل (الحمزاوي)، فتحول إلى برجوازي راكد ومحامٍ ثري وناجح، يمتلك المال والجاه والثروة، ولم يعد شاعراً، بل أصبح كارهاً للفن ورافضاً للشعر: «كذلك كنت قبل قيام الثورة، فلما أن قامت الثورة إطمأن بالي ثم أخذتُ أفقد الاهتمام بالسياسة وأولي وجهي وجهة أُخرى»[3].

لقد آمن (عمر الحمزاوي) قبل الثورة بالإشتراكية، وفاءً لجذور الطبقية والتزاماً بقضايا الشعب، وحلماً بالمدينة الفاضلة، بيد أنّه سرعان ما حاد عن هذا الطريق، وانتقل من النضال والتضحية إلى الإنتهازية والترهل، فعند قيام الثورة استقطب النجاح الشخصي كلّ جهود (عمر)، وأوشك أن يغرق في مستنقع من المواد الدهنية، فصار يعد الاشتراكية فرض كفاية، عند قيام الثورة وفقد الاهتمام بالسياسة تماماً[4].

وبعد الثورة حيث تطورت وتبدّلت الحياة وتغيّر المجتمع، تحول وتطور (عمر الحمزاوي) من محامٍ ثري ناجح، إلى إنسان مريض وقلق ومتحيّر، وبدأ بالبحث عن حقائق الوجود، وظلّت الأسئلة المحيّرة تراوده: «فقد قتل الضجر كلَّ شيء. وانهارت قوائم الوجود بفعل بضعة أسئلة»[5]. فالبطل كان فناناً من ناحية، ومن ناحية أُخرى صاحب عقيدة هي الإشتراكية، بيد أنه ترك الشعر وترك الإشتراكية، ثم حصل إبّان قيام الثورة على النجاح بعض الوقت، ولكن النجاح لا يمكن أن يشغل

---

(1) الرواية: 133.

(2) ينظر: محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص: 77.

(3) الرواية: 137.

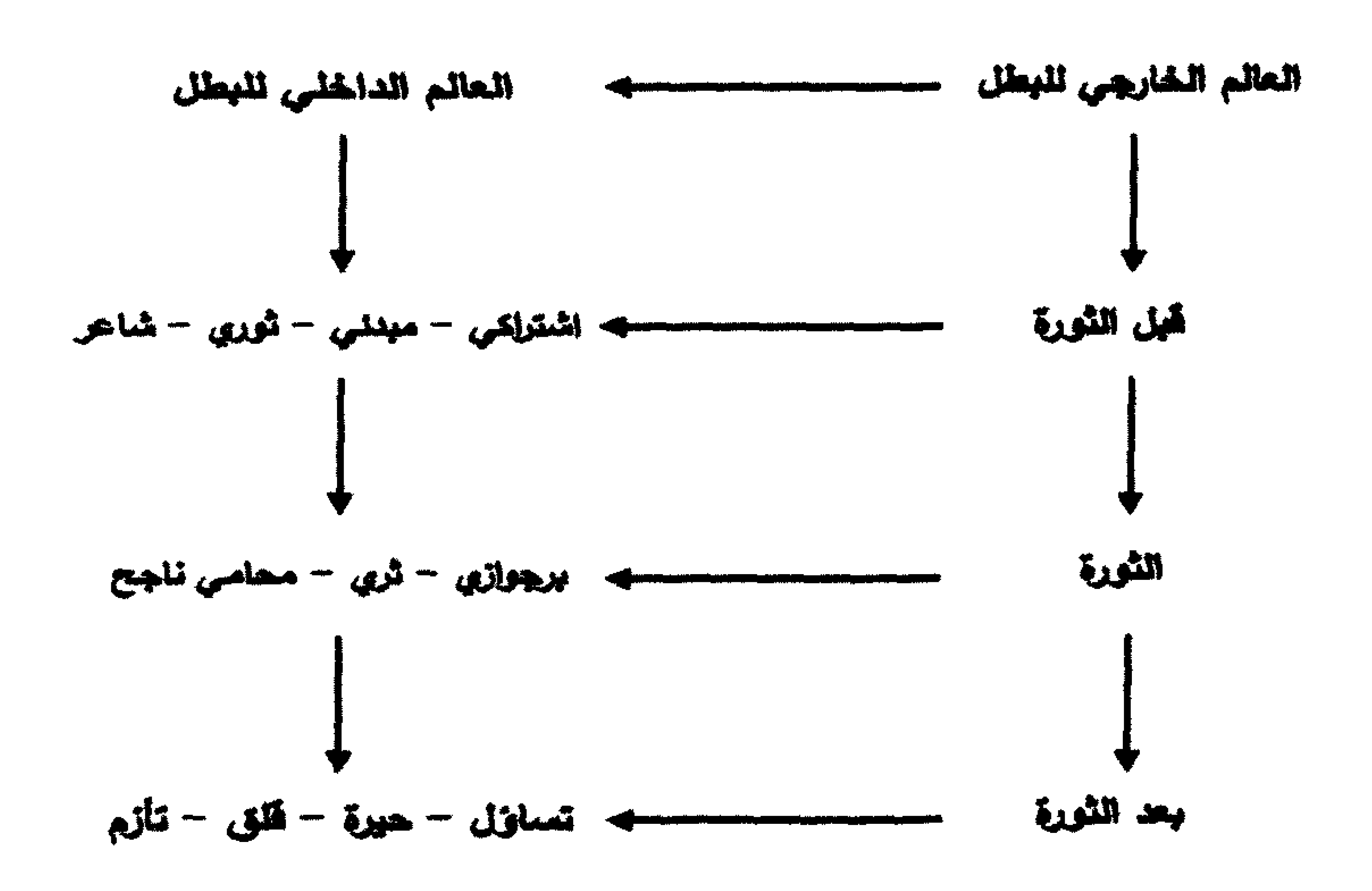
(4) ينظر: نجيب محفوظ (الرؤيا والموقف): 72.

(5) الرواية: 90.

الإنسان الحساس العميق إلى الأبد، لذا بدأ البطل الناجح بعد تحقيق الثورة لأهدافها يتساءل أين الحقيقة ؟ على الرغم من أن النجاح حقق كل أغراضه[1].

إذن وصل البطل (عمر الحمزاوي) إلى التّأزم الفكري، والقلق الوجودي «ويبدو أن حجر الزاوية في قلق البطل (أو مرضه) هو، تحوله من الحركة والالتزام والفعل الثوري، إلى حياة الدعّة والتخاذل، ذلك التحول من الإنسانية الجماعية إلى الإنتهازية الفردية»[2].

وهكذا تبلور إيقاع البطل (عمر الحمزاوي)، عبر تناغم الإيقاعين الداخلي والخارجي لعوالم البطل، فتغيّر إيقاع العالم الداخلي للبطل بتغيّر إيقاع العالم الخارجي له، كما يظهر في الترسيمة الآتية:



وفي الوقت الذي تغيّر فيه إيقاع البطل الداخلي أو الذاتي، بتغيّر إيقاع العالم الخارجي للبطل، فإنَّ ثمة إيقاعات فرعية تولّدت من تلك الإيقاعات، لتتشابك وتتداخل إيقاعات البطل تشابكاً فنياً محكماً ومتراكماً، فبعد تحوّل إيقاع البطل الذاتي أو الداخلي إلى القلق والتساؤل والحيرة، نجد ثمة تحولات حاصلة من هذا التغيّر، فبعد التّأزم تحول البطل من عاشق ومحب لزوجته (زينب) (كاميليا

---

(1) ينظر: أدباء معاصرون: 178.

(2) نظام الرواية الذهنية: 28.

سابقاً)، إلى كارهٍ لها: «وأنت متضايق كأنما كتب عليك أن تناطح نفسك. وهذا يعني أنني لم أعد أحبك. بعد الحب القديم والعشرة الطويلة والذكريات المليئة بالوفاء لم أعد أحبك. ولم تبقَ ذرة حبٍ واحدة»[1]. فيبدو أن أزمة البطل (عمر) حالة نفسية وفكرية مستعصية، فقد انقلب البطل بموجبها من الحب إلى الكراهية.

كما تحوّل إيقاع (عمر الحمزاوي) من حبه للفن والشعر إلى رافض لهما، ويظهر هذا الأمر من حواره مع ابنته (بثينة):

«-وعرفت أنك شاعر أيضاً.

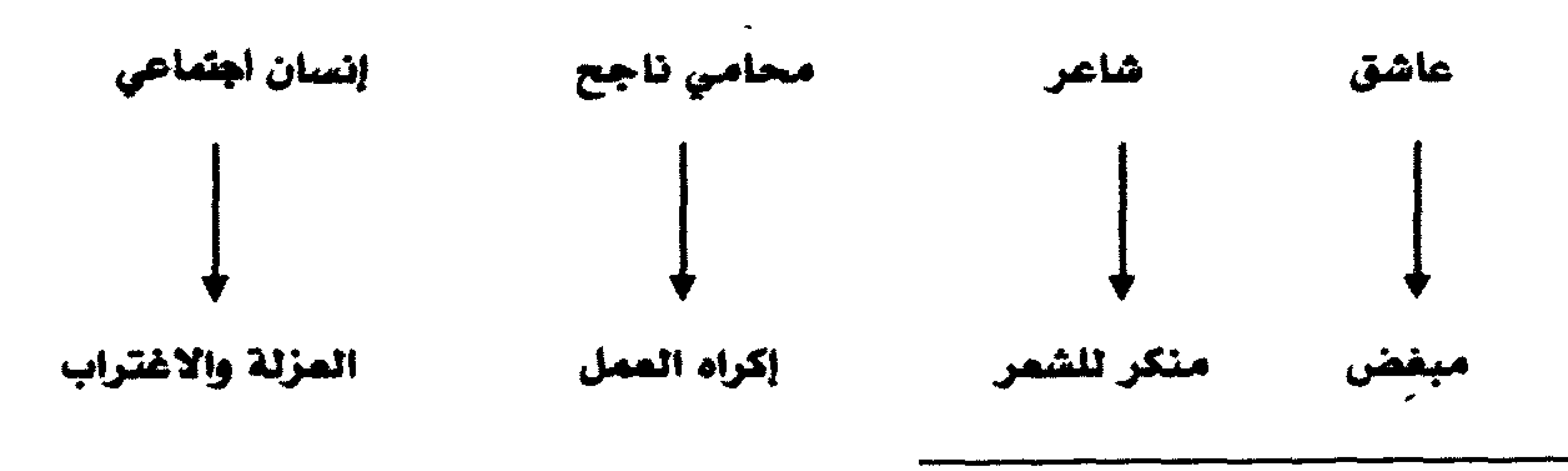
وخزه ألم فدفعه للتظاهر بالمزيد من المرح قال:

- لا.. لا.. لست شاعراً.. كانت لعبة من لعب الطفولة..

- مؤكد أنك كنت شاعراً، على أي حال وجدتني مدفوعة إلى الشعر دفعاً..»[2].

وبعد تأزم حال البطل، يتحوّل من محامٍ ناجح محب لعمله ومكتبه، إلى كارهٍ للعمل والمكتب، فلم يعد يطيق عمله، ولا يرغب في النظر إلى قضاياه المتراكمة: «كل يوم أعتذر عن قضية، ألم تسمع عما تعانيه المهنة؟! وكدتُ أصبحُ بلا نشاط»[3].

وفي الوقت الذي كان ينعم البطل بالمال والثروة والعمل والحياة الزوجية السعيدة، ويتنعّم بالحياة الاجتماعية، والتفاعل مع مجتمعه وبيئته، تغيّر إلى كائن منعزل ومغترب عن مجتمعه. إذ حصر نفسه في كوخ منعزل عن الناس والعالم، غارقاً في الحلم والهذيان واللاوعي، سالكاً سبيل التّصوف والزهد عن الحياة والمجتمع، فاستغرق في سبحات التّصوف في عالمٍ يسوده الخيال. ويمكن توضيح إيقاع البطل المتحوّل بعد تأزّم حاله بالترسيمة الآتية:



(1) الرواية: 47.

(2) م. ن: 34.

(3) م. ن: 77.

وهكذا تميّز إيقاع البطل بالتنوّع والتحوّل، والتغيّر المستمر، فلم يعرف هذا الإيقاع التوقف على حال، بل تموّج وتحوّل من حال إلى حال، فإيقاع البطل تشكّل من الحركية المستمرة والتبدل، حتى نهاية الرواية ليصبح إيقاع البطل مفتوحاً وغامضاً ومن غير نهاية محددة، فلا يمكن الجزم بنجاح الشخصية البطل أم إخفاقها، وصولها إلى الهدف أم عدم وصولها، انتصارها أم هزيمتها، فقد أصيب (عمر الحمزاوي) في نهاية الرواية بطلق ناري، وقد ألقت الشرطة القبض عليه وعلى صديقه (عثمان)، وقد انطلقت بهما سيارة الشرطة[1].

ولعلّ سبب النهاية الغامضة للبطل هو، إنَّ الروائي ليس من مهمته أن يعطينا الحل، أو لأنَّ نظرة الكاتب (نجيب محفوظ) تقوم على احتمالات مفتوحة، أو لأنَّ الكاتب يرى أن التغيير قد يقود إلى التقدم[2].

إنَّ كثرة التحولات والتغيّرات في إيقاع البطل، وأخيراً بقاء هذا الإيقاع مفتوحاً، لا تخلو من دلالات عميقة تعبّر عن عدم الاستقرار الفكري للبطل، فضلاً عن لانهائية هذه الأفكار ولا محدوديتها.

إيقاع الشخصيات الثانوية

إنَّ الرواية، فضلاً عن دورانها على شخص رئيس أو محور تنطلق منه الأحداث، تشتمل على شخصيات أُخرى ميّزها النقّاد من الشخصية الرئيسة، بأنَّها شخصيات ثانوية ربما لأنَّها تأتي في الأهمية بعد الشخصية الرئيسة، لكن الشخصيات الثانوية مشاركة في الحدث وليسَت مجرد ظلال، فلها مكانتها ودورها في الرواية، والكاتب المتميّز يهتم بشخصياته الثانوية مثل اهتمامه ببطله، والروائي يطرح رؤيته عبر شخصياته، رئيسية كانت أو ثانوية[3].

أمّا نجيب محفوظ فقد تميّز في بنائه الشخصيات الثانوية في رواياته، نتيجة خبرته الكبيرة بالشخصيات، بوساطة مشاهداته اليومية وعلاقاته الكثيرة بالناس.

---

(1) ينظر: الرواية: 172، 173.

(2) ينظر: نجيب محفوظ نماذج الشخصيات المكررة ودلالاتها في رواياته: 29.

(3) ينظر: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، د. محمد علي سلامة: 27، 28، 32.

وممّا برع فيه الكاتب هو التراوح في رواياته بين الشخصية الرئيسة والشخصيات الثانوية، بوساطة استخلاص الشخصية الرئيسية من بين صفات وسلوكيات الشخصيات الأُخرى، أو تنحل الشخصية الرئيسة في باقي الشخصيات الثانوية[1].

لقد تشكّل الإيقاع عبر تحرك وتغير الشخصيات الثانوية في الرواية، أسوةً بإيقاع الشخصية البطل، فأسهم التحول والتغيير في مسار الشخصيات الثانوية على بلورة إيقاعات متميّزة للرواية.

وتعدّ شخصية (عثمان خليل) صديق (عمر الحمزاوي) من أكثر الشخصيات تميّزاً في إيقاعها، بحيث يمكن وصفها بالشخصية النموذجية أو المثالية، وهذا يعود إلى كون إيقاع هذه الشخصية ثابتة، على الرغم من تغيير عالمها الخارجي، فقبل الثورة كان ثورياً واشتراكياً ومناضلاً، وبعد الثورة بقي على ثوريّته ومبدئيته، فبعد خروجه من السجن بقي ثابتاً مضحّياً ومؤمناً ومتفائلاً، كما يظهر في قوله: «استرددت إيماني فوق الصخور. وتحت أشعة الشمس وأكدتُ لنفسي بأن العمر لم يضع هدراً. وأن ملايين الضحايا المجهولين منذ عهد القرد قد رفعوا الإنسان إلى مرتبة سامية!»[2]. وعلى الرغم من قساوة مدّة السجن لعثمان فإن إيمانه لم يتزحزح أو يتزعزع، بل يبدو أن معاناته قد زادته إيماناً بذاته وعقيدته وإرادته[3].

وفي الوقت الذي تغيّر فيه إيقاع شخصيات الرواية الداخلي، بتغيير إيقاعها الخارجي، بقي إيقاع الشخصية (عثمان)، على الرغم من تحركه وتغييره من الخارج ثابتاً في إيقاعها الداخلي، كما يظهر في الترسيمة الآتية:

- إيقاع عثمان الخارجي ← خارج السجن ← داخل السجن ← خارج السجن
(تغيير) ← قبل الثورة ← الثورة ← بعد الثورة

- إيقاع عثمان الداخلي ← ثورية ، مبدئية ، اشتراكية
(ثبات)

---

(1) ينظر: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، سلامة:13، 35.
(2) الرواية: 135، 136.
(3) ينظر: محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص: 84.

إنّ هذا الثبات للإيقاع الداخلي لعثمان، مع تغيّر إيقاع العالم الخارجي، ينطوي على دلالات باطنية وفلسفية معبّرة عن العقائدية وعدم الزعزعة، والاستقرار الفكري والنفسي، وهذه الدلالة الفلسفية هي بعيدة، أمّا القريبة فتشير إلى دلالات اجتماعية متعلقة بالحالة الاجتماعية لعثمان، رجلاً مضطهداً ومسجوناً مقهوراً. وعلى النّقيض من إيقاع (عثمان)، برز إيقاع (عمر) البطل، فقد تغيّر إيقاعه الداخلي بتغيّر إيقاع عالمه الخارجي، وقد دلّ هذا الأمر ظاهراً على الحالة الاجتماعية غير المستقرة لعمر (من ثري إلى مريض)، وباطناً أوحى بدلالات فلسفية معبّرة عن الأزمة الفكرية لذات البطل، الباحثة عن الحقيقة والوجود، وسرّه وخفاياه.

وهناك تناقض آخر بين إيقاع البطل (عمر) وإيقاع (عثمان)، فعندما همّ (عمر) بالخروج من الدنيا إلى عالم العزلة (الكوخ) والمجهول، تحرّك (عثمان) من السجن إلى الدنيا: «وها هو يلقاه أبعد ما يكون عن الاستعداد النفسي لذلك. رجلُ خارج من السجن إلى الدنيا ورجلُ يتحفز للخروج من الدنيا إلى عالم مجهول»[1]. وهكذا يصبح التحرّك المكاني المتناقض ثري الدلالة، فيومئ إلى اختلاف رؤية (عمر) مع (عثمان)، فالأولى باحثة عن حقائق الوجود، لكن الثانية باحثة عن الثورية وتغيير المجتمع، بالاستناد إلى فلسفة التفاؤل والثبات العقائدي، «فحركة الشخصية من مكان إلى مكان، تشكّل إيقاعاً معيناً ينطوي على رموز ودلالات، تكشف عن بعد من أبعاد النص، الذي يتضمّنه السياق خفيةً في بعض الأحيان»[2].

لقد نجمت من هذا التداخل والتناقض، بين إيقاع البطل وإيقاع (عثمان)، جمالية عبر التّنوع والاختلاف الحاصلين بين الإيقاعين، فضلاً عن القيمة الفنية الحاصلة من تميّز وتفرّد إيقاع (عثمان) الثابت عن إيقاع باقي الشخصيات.

وعلى الرغم من رؤيتنا لإيقاع (عثمان) متغيّراً ظاهرياً، كما في الترسيمة الآتية:

نضال ←—— سجن ←—— إفراج ←—— مطاردة

---

(1) الرواية: 130.

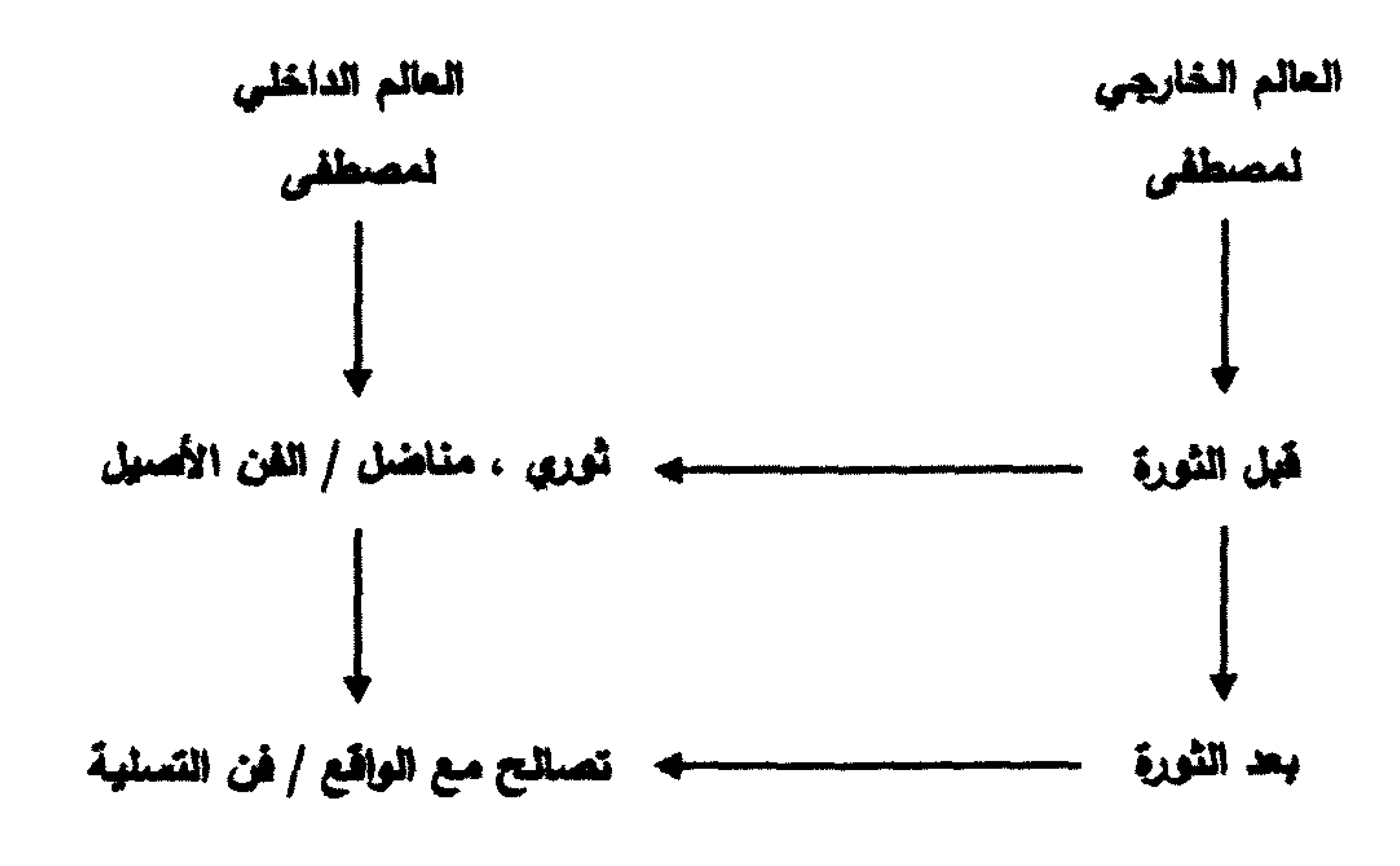
(2) الإيقاع الروائي: 83.

يظلّ الإيقاع ثابتاً داخلياً بثبات إيقاع العالم الداخلي له.

أمّا إيقاع شخصية (مصطفى)، الصديق الآخر لعمر الحمزاوي، فقد تبلور - أسوةً بإيقاع أغلب شخصيات الرواية - من تغيّر إيقاع العالم الداخلي للبطل بتغيّر عالمه الخارجي، فقبل الثورة كان مناضلاً ثورياً واشتراكياً مع رفيقي دربه (عثمان - عمر)، بيد أنّه تغيّر بعد الثورة، وأصبح بعيداً عن السياسة والفكر العقائدي والثوري، إذ تصالحَ مع الواقع واستسلم له، ورضي به مرتاحَ الفكرِ والبال، حيث «استطاع مصطفى المنياوي أن يمضي في طريقه متصالحاً ومتناغماً مع الواقع القائم»[1].

كما تحوّل (مصطفى) من الفن الأصيل والراقي والإبداعي، الذي مارسه قبل الثورة، إلى الفن النّفعي والهابط والتسلية (اللب والفشار)، ويبدو هذا الأمر في قول مصطفى: «ولكن صدقني أن العلم لم يبق شيئاً للفن، ستجد في العلم لذة الشعر ونشوة الدين وطموح الفلسفة. صدقني أنه لم يبقَ للفن إلا التسلية»[2].

لقد فرَّ (مصطفى المنياوي) إلى دنيا الفن، لكنه آثَرَ ممارسة دور المهرّج، حيث جرَّد الفن من دوره الإنساني، وجعل منه وسيلةً للتسلية مثل (اللّب والفشار)[3].
وهكذا تبلور إيقاع (مصطفى) كما توضّحه الترسيمة الآتية:



(1) محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص: 78.
(2) الرواية: 21.
(3) ينظر: محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص: 78.

وثمّة تضاد آخر بين إيقاع البطل وإيقاع مصطفى، على الرغم من تشابهما في آلية تبلور الإيقاع (تغيّر الداخل بتغيّر الخارج)، فمصطفى (بعد الثورة) تناغم مع الواقع، بيد أن (عمر) لم يتناغم، واغترب نفسياً وفكرياً، إذ أخفق (عمر) في تحقيق هذه المعادلة الصعبة، وظلَّ الوعي الشقي يؤرق حياته، ولجأ (مصطفى) إلى الفن في إطار التسلية. أمّا (عمر) فرفض الفن (الشعر)، وهجر الشعر والفن واحترف المحاماة. ويجسّد هذا التضاد بين الإيقاعين الرؤية العميقة للكاتب التي تتمثّل في الجدلية بين الفن الأصيل والهابط، ورفض الفن. وتحوّل الفن من الأصالة والإبداع إلى النفعية والابتذال.

ومن الشخصيات الأخرى التي أثّرت بإيقاعها في بناء الرواية وتشكيل إيقاعها، مع الشخصيات المؤثرة الأخرى، شخصية (زينب) زوجة البطل (عمر الحمزاوي)، ولعلّ أبرز إيقاع تبلور في تلك الشخصية، تغيير ديانتها من مسيحية (كاميليا فؤاد)، الى مسلمة (زينب) بتأثير حبّها لعمر والزواج منه[1]. وقد أفصح هذا التغيّر الإيقاعي عن رؤية الكاتب العميقة، المتمثلة بالتضحية بالمعتقدات والعادات والتقاليد، من أجل عاطفة الحب السامية، فتحوّلُ زينب عن ديانتها إلى ديانة أُخرى، رمزٌ للإيثار والتضحية للعاطفة النبيلة والصادقة، ورمزٌ للثورة على العادات والتقاليد، كما أنَّه رمزٌ لتصالح الأديان وتعانقها، وإشارة إلى تسامح الأديان وتصالحها.

إنَّ (زينب) كانت مثلاً للإخلاص والحب القديم والاستقرار العائلي، وقدوة للزّوجة المثالية في عائلة مثالية ومنسجمة، قبل تعرّض زوجها البطل للأزمة النفسية والفكرية. أمّا بعد تغيّر زوجها وتأزم حاله (تغيّر عالم زينب الخارجي)، فقد تحولت من رمز النجاح والاندماج، إلى رمز للفشل والقطيعة والإدانة[2]، فتغيّر (عالم زينب الداخلي)، وتبدّلت مشاعر الحب والاندماج مع الزوج (البطل)، إلى مشاعر القطيعة والسخط والاحتجاج: «رمته بنظرة يائسة وغاضبة من عينين دمعت أسفلهما لطختان زرقاوان. ما أبشعَ شراسة الغضب في وجهٍ ظلَّ أليفاً طيلة عشرينَ عاماً»[3].

---

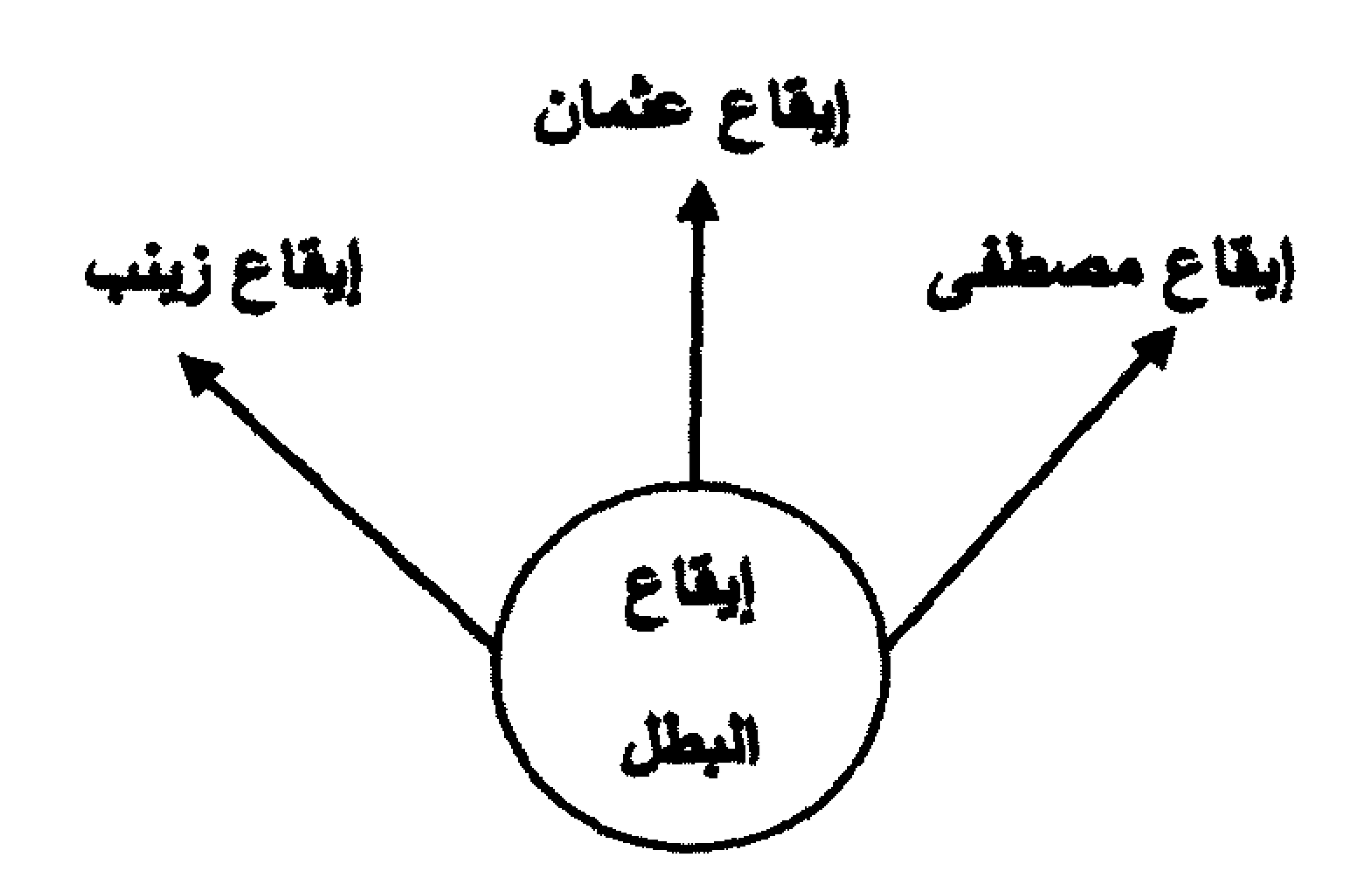
(1) ينظر: الرواية: 47، 48.

(2) نظام الرواية الذهنية: 84، 85.

(3) الرواية: 96.

يلحظ أنَّ إيقاع (زينب) يبرز بالضدّ من إيقاع (البطل) الزوج، أسوةً بإيقاعي (عثمان) و (مصطفى)، فزينب كانت مثالاً للاستقرار الفكري والنفسي، على النقيض من زوجها المتأزّم والقلق وغير المستقر، فكان (عمر) قلقاً وكانت هي مستقرة، وكانت رمزاً للخصب والإنجاب والحياة، عندما وضعت طفلاً أسمته (سمير)، وزوّجها (البطل) في قمة أزمته وهو عقيم الفكر[1]، و«ها هي تخلق على حين يعجز هو عن الخلق»[2].

إنَّ هذا التّصادم والتّناقض والتّنافر بين إيقاع البطل من جهة، وإيقاع الشخصيات (عثمان ومصطفى وزينب) من جهة أخرى، فضلاً عن قيمته الجمالية والفنية، يعكس الحوارية والتّصادم الرؤيوي، بإختلاف فلسفة تلك الشخصيات وفكرها، مع فلسفة البطل ورؤيته، ويمكن تجسيد هذا الأمر بالتّرسيمة الآتية:



أمّا (بثينة) ابنة البطل (عمر الحمزاوي)، فهي من الشخصيات الثانوية الأخرى التي أسهمت في بلورة إيقاع الشخصيات، لكونها من الشخصيات المتحوّلة والمستقطبة للشخصيات الأخرى. ولعلّ أبرز تحوّل في إيقاع هذه الشخصية، تبدّلها من كونها متفوقة في العلوم إلى شاعرة، كما يتبيّن في حوارها مع والدها (عمر):

«- أنت متفوقة في العلوم ولكن كيف اتجهت نحو الشعر؟ وهي تتذكر مقطبة:

- المختارات المدرسية !.. أحببتها جداً يا بابا..

---

(1) ينظر: نجيب محفوظ نماذج الشخصيات المكررة ودلالاتها في رواياته: 146.

(2) الرواية: 127.

- ولكن ما أكثر من يحبونها ..

- كانت تسحرني بدرجة أقوى فيما أعتقد .. »[1].

ثم حصلت انعطافة كبيرة ومفاجئة لإيقاع هذه الشخصية، عندما أصبحت عاشقة لصديق والدها (عثمان)، إذ أحبّا بعضهما وتزوّجا، وحملت في بطنها جنيناً منه[2]. وهكذا تغيّر إيقاع الشخصية (بثينة)، كما هو مبيّن في التّرسيمة الآتية:

العلم ←——— الفن (الشعر) ←——— الحب (العاطفة)

يعبّر هذا التّحول الإيقاعي عن رؤية الكاتب المتطلّعة إلى إمكانية التّوافق أو الجمع، بين العلم والفن والعاطفة. ولعلّ إنسجام وتقارب شخصية (بثينة) و (عمر) يؤكد هذه الرؤية، كما يظهر ذلك في مخاطبة (عمر) لها بالقول: «سأحبُ شعركِ حتى ركيكه»[3]، فثمة تآلف وتآزر بين إيقاع الشخصيتين، على النّقيض من تنافر إيقاع البطل مع بعض الشخصيات الثانوية الأخرى، كما مرّ بنا ذكره، فبثينة كانت من ناحية أمتداداً لأبيها الشاعر في شبابه.

ولم تقتصر مؤازرة شخصية (بثينة) مع (عمر)، بل تآلفت أيضاً مع الإشتراكي والثوري (عثمان)، فكانت النتيجة الحب والزواج.

إنَّ هذا التداخل والتعانق الإيقاعي بين شخصية (بثينة)، وشخصيتي (عمر) و(عثمان)، يحيل على دلالات عميقة تفصح عن تطلّع الكاتب إلى إنضمام المبادىء الاشتراكية والثورية إلى العلم والفن والعاطفة، بؤرةً فكريةً يطمح الكاتب إليها، ويأمل في تحقيقها، فإنَّ إنضمام (عثمان) الشيوعي إلى (بثينة) زوجاً، وحملها منه بجنين، يعني أنَّ الحياة تحتاج إلى العلم والعاطفة والفن فضلاً عن المبادىء، فسرُ الحياة قد يكمن في هذا التلاقي بين تلك العناصر[4].

---

(1) الرواية: 34.

(2) ينظر: م. ن: 166، 168.

(3) م. ن: 34.

(4) ينظر: نجيب محفوظ نماذج الشخصيات المكررة ودلالاتها في رواياته: 154.

وفي الوقت نفسه، برزت شخصية (وردة) رمزاً للهو والتسلية والفن الهابط (الرقص)، إذ تشكّل إيقاعها عبر تغيّرها من عالم الإلتزام والجو الأُسري المتعلق بالثقافات المتنوعة، (الأب مدرس اللغة الأنكليزية والأم متدينة جداً)[1]، إلى عالم الرّذيلة والفن المسلّي والمبتذل (الرقص)، بعدما فشلت في الوصول إلى حلمها التمثيل: «كنتُ أحبه ولكني حلمتُ بأن أكونَ ممثلة، وبذلت جهدي ولكن فشلت فقنعتُ بهوايتي الأولى»[2].

إنَّ تحوّل إيقاع (وردة) من عالم الفضيلة والجد والإلتزام، إلى عالم الرّذيلة والتسلية. وتغيّرها من حلم التمثيل إلى واقع الرقص الهابط، يتناغم مع دلالة التّحول في الفن من الأصالة إلى الركاكة والفن الهابط.

أمّا (مارجريت) فكانت شخصية ثانوية أخرى، تميّزت بإيقاعها المتحوّل من الظهور إلى الإختفاء، ثم الظهور مرة أُخرى في مسرح أحداث الرواية[3]، وقد انسجم هذا التغيّر الإيقاعي في شخصية (مارجريت) وظهورها واختفائها في حياة البطل (عمر)، مع تقلّب وتردّد البطل وعدم استقراره النفسي والفكري، وهو يحاول اللّجوء إلى الشّهوة واللّذة، علاجاً لأزمته الفكرية.

وتأسيساً على ما سبق، يمكن القول أنَّ ثمّة تداخل وتنافر، أو تشابك وتباعد، بين إيقاع الشخصيات الثانوية من جهة، وإيقاع البطل من جهة أُخرى، فنجمت من هذا التّشابك الإيقاعي ثنائية الرّئيس والثانوي، فشخصية (عمر) المحورية تدور عليها بقية الشخصيات، في علاقة يحكمها الحضور والغياب والمساعد والمعرقل، لتولّد إحداها الأُخرى، «والشخصيات الثانوية في الرواية تدور في فلك البطل، إمّا حاضرة في تجاربه فاعلة فيها، مساعدة حيناً، معرقلة أحياناً، أو مستحضرة»[4].

وهكذا حصل تقابل وتداخل بديع بين إيقاع الشخصيات في الرواية، وقد أسهم هذا التّداخل في إضفاء قيمة جمالية وفنية على الرواية، لأنّ «الإيقاع

(1) ينظر: الرواية: 98، 99.

(2) م.ن: 99.

(3) ينظر: م. ن: 59، 67، 106.

(4) الذهنية وتجلياتها في رواية "الشحاذ" لنجيب محفوظ: 4.

الروائي يجعل العمل الفني (الروائي) منسقاً ومنسجماً، بحيث يؤلف وحدة مترابطة»[1].

إذن تناوبت إيقاعات الشخصيات الروائية الثانوية، بالتّداخل مرة، والتّنافر مرة أخرى مع الشخصية الرّئيسة (البطل). ومن أبرزها تعانق وتصالح إيقاع (عمر) مع (عثمان) بعد نفورهما، وذلك في نهاية الرواية، فكانا آخر شخصيتين ظهرتا في الرواية معاً، وقد قبض عليهما[2]. وقد تميّز إيقاع الشخصيتين بالغموض، وعدم معرفة مصيرهما، ليحيلا على إيقاع مفتوح، يعبّر عن ميل الكاتب إلى الشخصية النموذجية (عثمان)، رمز الثّورية والمبدئية، جامعاً إيّاه مع البطل، رمز التّحول الفكري والفلسفي المغترب من الواقع.

والخلاصة يمكننا القول إنَّ الرواية قد تفرّدت بإيقاعها الخاص بها، حيث تشكّل إيقاع الرواية بوساطة إيقاع الاحداث البطيئ المتوقف، مقابل إيقاع الافكار المتصاعد والطاغي. كما أسهم إيقاع الزمن بنوعيه الذاتي والموضوعي في إضفاء الجمالية والخصوصية الاسلوبية على الرواية. فضلاً عن إيقاع المكان المتولّد من تحوّل الامكنة وتغيّرها بتغيّر حال البطل. وكان لتحو حال الشخصية (البطل)، بتحول عوالمها الداخلية والخارجية أثرٌ في توليد إيقاع الشخصية (البطل). في حين تميّز إيقاع الشخصيات الثانوية بالثّبات عند بعض الشخصيات، مقابل التغيّر عند شخصيات أخرى.

(1) الإيقاع الروائي في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف، (مجلة جامعة تكريت للعلوم): 88.
(2) ينظر: الرواية: 172.

الفصل الثاني

أسلوبية الراوي والشخصيات

ـ مدخـــل:

إن الدراسة الأسلوبية للرواية تقتضي فحص ومقاربة أساليب الشخصيات الروائية عبر النسيج اللغوي، لأن لغة الرواية هي التي تجعل منها فناً متميزاً، «فالرواية لا تجذب القارئ بدلالتها الفلسفية أو التاريخية أو الاجتماعية أو الفنية فقط، إنما هناك شيء آخر أساسي هو، كيفية بناء اللغة الذي يجعل من العمل الروائي – عن طريق عبقرية اللغة، أو عن طريق التفجّر اللغوي والوهج اللغوي شيئاً قائماً بحد ذاته، له بناء محكم يهب دلالاته القارئ»(1). فثمة شعرية خاصة بلغة الرواية تختلف عن قوانين لغة الشعر، لذا اهتم نقاد السرد اهتماماً بالغاً بلغة الخطاب في الرواية، وعدوها مركزاً للنظرية الشعرية للجنس الروائي(2).

إن الرواية خاضعة لقواعد وقوانين خاصة بها، ولعل من أهم هذه القواعد ضرورة أن تكون لغتها مؤثرة وفاعلة ومتميزة في بنائها، بغية الحصول على أسلوب روائي متميّز، في صورة تكون اللغة قادرة على إثارة المخيلة لدى المتلقي(3).

وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب الروائي يستخدم لغات مختلفة، لوصف الشخصيات المختلفة، فلكل شخصية روائية أسلوبها ولغتها الخاصة، حيث «يستفيد بشكل أو آخر من الكلام المنقول أو المبدل في وصفه، ليعبّر في انتقاله من صوت إلى آخر في داخل كلامه عن وجهات النظر المختلفة، باستعمالات مختلفة لأشكال كلام غيره»(4).

لقد كشف الناقد الروسي (باختين) أن للرواية جذوراً كرنفالية، لذلك فإن الأدب الروائي يتبنى التنوع الأسلوبي، الذي يرفض الوحدة الأسلوبية البارزة في الملحمة، كما يرفض الكتابة البيانية المنمقة في الشعر الغنائي، لأن الأدب الروائي

---

(1) البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، نزيهة الخليفي: 164.

(2) ينظر: لغة الرواية في ضوء نظرية باختين، د. باسم صالح حميد، مجلة آداب المستنصرية، الإصدار (49)، 2008: 11، 12.

(3) ينظر: بنية النص الروائي، إبراهيم خليل : 244.

(4) الرواية العراقية المعاصرة أنماط ومقاربات، د. قيس كاظم الجنابي: 115.

نبع من الأدب الكرنفالي المازج بين الجاد والمضحك، والسامي والوضيع، فجهز الرواية بمادة غزيرة وأساليب متنوعة، ولا سيّما ما تجلى خلال الحوارات السقراطية[1].

إن صورة التنوع اللغوي قد اقترنت بالجنس الروائي، ولعل من أهم هذه الصور لغة الراوي، ولغة الشخصيات، ولذلك لا يمكن الحديث عن أسلوب الرواية وإنما أساليب الرواية، فهذه الأساليب تحطّم كل الأساليب الفنية (خارجها)، ثم تعيد صهرها وبناءها، حيث ينشأ التفرد الأسلوبي للنوع الروائي[2]. إذن الرواية ظاهرة متعددة من ناحية الأسلوب واللسان والصوت، وتشمل وحدات أسلوبية غير متجانسة، مثل السرد المباشر وخطابات الشخصيات الروائية. أمّا الأصالة الأسلوبية للرواية فتنحصر في تجميع الوحدات المذكورة داخل الوحدة الكلية، فأسلوب الرواية هو تجميع، ولغة الرواية تشمل على نسق من اللغات[3].

إنَّ التنوع الأسلوبي واللغوي للرواية يعكس التنوع الفكري والاجتماعي والثقافي للشخصيات الروائية، فحوار الشخصيات «يحمل في الأذهان صورة عن المتكلمين الناطقين، وكيفية التواصل بينهم، فتنعكس أوضاعهم الفكرية والاجتماعية والنفسية التي تؤثر في خطاباتهم وسلوكاتهم وتتأثر بها»[4].

تتعدد الأصوات في الرواية، حينما يمثّل كل صوت كيانه في الرواية بصورة تامة، عبر الانتساب إلى شخصية روائية معينة، إضافة إلى تعبيره عن أسلوبه الخاص الذي ينتمي إليه الصوت، وتجسيد وجهة نظره، مع توافر ملامح اللغة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية. فتلتقي جميع الأصوات المتباينة في الرواية، ويكون صوت المؤلف واحداً من هذه الأصوات، ليحصل التفاعل والتصادم والحوارية[5].

وتأسيساً على ما سبق يمكن القول بأن لكل شخصية روائية أسلوبها الخاص بها، الذي يعكس الحالة الاجتماعية والفكرية والنفسية لتلك الشخصية، لذا يتميّز الأسلوب الروائي بالتعددية اللغوية والصوتية المؤدية إلى الحوارية.

---

(1) ينظر: موسوعة السرد العربي، د. عبدالله إبراهيم: 1/ 406، 407.

(2) ينظر: لغة الرواية في ضوء نظرية باختين، (مجلة آداب المستنصرية): 10، 11.

(3) ينظر: موسوعة السرد العربي: 1/ 423.

(4) الحوار في الخطاب، د. الطاهر الجزيري: 146.

(5) ينظر: لغة الرواية في ضوء نظرية باختين، (مجلة آداب المستنصرية): 12.

ونظراً لما تقتضيه طبيعة الأسلوب الروائي، اشتغل هذا الفصل على دراسة أساليب السرد والشخصيات في الرواية عبر ثلاثة مباحث، بغية تعرف الأساليب المتنوعة التي تشكلت منها الرواية، لكون الرواية متنوعة الأساليب، فخصّص المبحث الأول لأسلوب الراوي أو السارد، وركّز المبحث الثاني على أسلوب الشخصية الرئيسة (البطل)، في حين يدور المبحث الثالث على أسلوب الشخصيات الثانوية.

أسلوب الراوي

إنَّ الراوي هو الوسيط بين مؤلف الرواية وقارئها، فهو «الواسطة بين العالم الممثل والقارئ، وبين القارئ والمؤلف الواقعي، فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساساً، ويُهتدى إليه بالإجابة عن السؤال من يتكلم؟»[1]. فالراوي هو الشخص الذي يروي النص، ويكون في الرواية راوٍ واحد، وقد يتعدد الرواة في الرواية الواحدة[2].

ينبغي التمييز بين (الروائي) و(الراوي)، لأنَ الروائي هو الذي يختار الراوي لينوب عنه في نقل أحداث الرواية، فالروائي هو الكاتب خالق العالم الروائي (التخييلي)، ولا يظهر بشكل مباشر في الرواية، أمّا الراوي فهو أسلوب صياغة أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وهو الأنا الثانية للروائي[3].

يؤدي الراوي دوراً بالغ الأهمية في الرواية، فعادة ما تكون لغة الراوي هي الغالبة في الرواية، كما أن صوت الراوي يوجه مسار الأحداث ويراقبها، إذ يسبح كل عوالم الرواية في فلك الراوي، كما يعود إليه الفضل في نقل الأقوال واكتشاف مفاصل التلفظ ومراجعه، بيد أنّ صوت الراوي في الرواية الحديثة لم يعد ذلك الصوت المتفرد المروي للأحداث، بل تتداخل الأصوات وتتعدد[4].

أمّا ظهور الراوي فيكون بدرجات متفاوتة، فقد يكون ذا هوية متخيّلة، عندما

---

(1) معجم السرديات: 195.

(2) ينظر: قاموس السرديات: 134.

(3) ينظر: شعرية الخطاب السردي: 83.

(4) ينظر: الحوار في الخطاب: 220.

يكون ذا اسم لا يحيل على مسمّى حقيقي، أو يكون الراوي بلا هوية ولا اسم، أي خفياً يستنبط من بعض الضمائر والإشارات الواردة في الخطاب إذن الراوي أو السارد إمّا يكون معلوماً، أو مجهولاً من خلال (أنا) مضمرة، ويعدّ الراوي أكثر شخوص الرواية انتاجاً للكلام[1].

ويسمي (جيرار جينيت) السارد المتمظهر شخصيةً، أي ذا هوية، السارد المتماثل حكائياً، في حين سمّى النمط الغائب (بلا هوية) السارد المتباين حكائياً[2].

يتميّز كلام الراوي أو السارد بتعدد صيغه وأشكاله، فقد يعتمد الراوي على صيغة الحكي حين يسرد أحداثاً ويخبر عن وقائع، أو ينتج خطاباً، أي يتلفظ بكلام يخبر عن أفكار ولا ينقل أحداثاً أو يسرد وقائع، وقد يكون هذا الخطاب تأملياً أو فلسفياً أو أدبياً أو أيديولوجياً[3].

أمّا الراوي في الرواية – قيد الدراسة – فقد تعدد إلى راويين اثنين، فأحياناً يكون الراوي خفياً بضمير الغائب، مثل: «واعتمدت بثينة بكوعها على كتف تمثال برونزي لامرأة باسطة الذراعين في هيئة مرحبة، وتطلعت إلى أبيها في تشوق بعينها الخضراوين»[4]. وفي الوقت نفسه يتسلّم بطل الرواية (عمر) مهمة الراوي، فيتحول إلى سارد يروي بعض المقاطع السردية بضمير المتكلم، كقوله: «وسهرتُ الليل كله في الحديقة. ولم يكن معي في الظلام شيء. والنجوم تومض في القبة. وساءلتها عن أشواقي»[5].

لقد تميّز أسلوب الراوي في الرواية بالتداخل مع أسلوب البطل، فضلاً عن تنوّع الضمائر في أسلوب الراوي، واللغة الشعرية الزاخرة بالجماليات والانزياحات اللغوية التي طغت على أسلوب الراوي.

---

(1) ينظر: في التحليل اللغوي للنص الروائي: 86. والمتكلم في الخطاب الروائي، د. إبراهيم جنداري جمعة، مجلة التربية والعلم، ع (25)، 2000: 33.
(2) ينظر: من يحكي الرواية ؟ السارد في (المرايا) لنجيب محفوظ، عبد الرحيم العلام: 30.
(3) ينظر: تحليل النص السردي، محمد بو عزة: 113، 115، 116.
(4) الرواية: 15.
(5) م. ن: 161.

وبناءً على ما سبق يحاول البحث، عبر المطالب الواردة في ما يأتي، مقاربة أسلوب الراوي، اعتماداً على الملامح الأسلوبية البارزة في أسلوبه، والخصوصية اللغوية لهذا الأسلوب.

تجليّات الشعر في لغة الراوي

إنّ لغة الرواية تحاذر من الوقوع في مباشرة لغة التقارير، كما تنأى عن أن تكون لغة تسجيلية إسوةً بلغة المؤرخين، لذا فإن لغة الشعر هي أقرب اللغات إلى لغة الرواية، لأن الرواية ليست وعاءً لنقل الأفكار فحسب، بل تهدف إلى التعامل مع الإحساس البشري، فهي تجسيد فني لكيان مادي(1).

وكثيراً ما تتفاعل الرواية مع الأنواع الأدبية، فهي «نوعٌ أدبي هجين مختلط ومتفاعل مع كل الأنواع الأدبية التقليدية الأُخرى، وهذا ما اصطلح عليه علماء الأدب بـ synkretismos، يعني أننا نلمس فيه سمات أو آثار كل الأنواع الأدبية الأخرى تقريباً»(2).

لقد تطوّرت الرواية منذ القرن العشرين، فأصبحت جنساً أدبياً مفتوحاً يرفض الاحتواء والانغلاق، لاسيّما أن الرواية قد تطورت من الملحمة الشعرية، حيث إنَّ أصل الرواية الملحمة الشعرية ، ومع ظهور حركة الشكلانيين الروس وباختين، بدأ الحديث عن شعرية الخطاب الروائي يأخذ بعداً منهجياً، وكان باختين من أوائل الرواد الذين تنبّهوا إلى جوانب الشعرية في الرواية (3).

تداخلت لغة الشعر مع لغة الراوي في الرواية على نحو لافت للنظر، وتعد هذه الظاهرة الفنية ملمحاً أسلوبياً بارزاً في أسلوب الراوي، ولعلّ اهتمام الكاتب بلغته التي ترقى إلى المستويات الشعرية، يعود إلى امتلاكه خيالاً خصباً، وقوة شاعرية، تعود أصولها ودوافعها إلى معالجة الشعر في مرحلة مبكرة من عمره، إثر تجربة

---

(1) ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، د. مصري عبد الحميد: 34، 35.

(2) ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية: 63.

(3) ينظر: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله: 24 و: شعرية الخطاب وانفتاح النص السردي، (مجلة أبحاث اليرموك): 201.

عاطفية مر بها، ثم اتجه - بحكم دراسته- نحو الفلسفة[1]. ومال نجيب محفوظ إلى الأسلوب الشعري، لاسيّما في رواياته الفلسفية، فقد «أصبحت كلماته تعكس كثيراً من المعاني في النفس، كأنّها كلمات شعرية مليئة بالظلال والإيحاءات»[2].

تبدأ الرواية بلغة الراوي القريبة إلى الشعر، بوساطة استعمال الرمز والإيحاء، حينما يصف الراوي لوحة معلقة على جدار عيادة الطبيب، قائلاً: «سحائب ناصعة البياض تسبح في محيط أزرق، تظلّل خضرة تغطي سطح الأرض في استواء وامتداد، وأبقار ترعى تعكس أعينها طمأنينة راسخة، ولا علامة تدل على وطن من الاوطان، وفي أسفل طفل يمتطي جواداً خشبياً ويتطلع إلى الأفق عارضاً جانب وجهه الايسر وفي عينيه شبه بسمة غامضة»[3]. حيث يستخدم الراوي في أسلوبه رموزاً موحية ذات دلالات متشظّية، فالطفل المتطي جواداً خشبياً، والمتطلّع ببسمته الغامضة، هو رمز الإنسان، الذي نضج وظنّ أن بإمكانه تحقيق آماله بوسائله (الحصان الخشبي)، وقد يكون البطل نفسه هو الذي يبحث عن المستحيل، أما البسمة في عين الطفل فقد تدل على الأمل في العثور على المستحيل، أو ترمز إلى الهدف غير الواضح مع ادعاء العزيمة، أما الفارس فربما يشير إلى بطل الرواية[4].

لقد منحت هذه الرمزية أسلوب الراوي شعريةً، وقرّبته إلى لغة الشعر المتميّزة بالإيحاء والتلميح دون التقريرية أو التصريح، كما أعطت تلك اللغة جماليةً، لأنَّ قيمة الرمز تكمن في أنه قناع مخاتل، يفجؤك لحظة، فالرمزية ثورة روحية على قصور الكلمة في نقل الإحساسات والأفكار، إنّها وسيلة فنية ناجحة توظّف في الرواية لتقترب من الشعر[5].

---

(1) ينظر: نجيب محفوظ جهاد أدبي رائع، صاحب كمر، مجلة الأقلام، جزء (10)، 1969: 99.

(2) أدباء معاصرون: 125.

(3) الرواية: 5.

(4) ينظر: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ: 269 ودراسة في أدب نجيب محفوظ: 95، 96، 97.

(5) ينظر: دراسة في أدب نجيب محفوظ: 71، 72، 73.

لقد استعمل الراوي في لغته رموزاً عدة، توحي بالظلام والفناء والعدم، كما في قوله: «وانتشرت حول المصابيح غلالة ترابية. وبدا النيل من ثغرات أعالي الشجر ساكناً هامداً شاحباً معدوم المرح والمعنى»[1]. كما ويشير الراوي في كلامه إلى رموز أخرى مثل الشمس في قوله: «والتفت إلى الشمس الغاربة في سماء صافية باهتة لم يعلق بها من الشفق إلا قشرة سطحية استدارت عند الأفق»[2]. وكان رمز (الظلام) من الرموز المتداولة كثيراً في لغة الرواي، كما في قوله: «وها أنتَ تقف على أعتابها مستجدياً وتبسط يدك في ضراعة للظلمة والأفق»[3].

لا تخلو هذه الرموز من دلالات عدة وموحية، اقتربت لغة الراوي بها من لغة الشعر، وهي دلالات فكرية وفلسفية عميقة توحي بالنهاية والعدم والموت، لأنَّ «غروب الشمس، واندثار الضوء والحركة والحياة، حلول الظلام، السكون، الموت، من أقدم النذر التي استخدمها نجيب محفوظ في أعماله الأدبية، ليوحي باقتراب الظلام والفناء والعدم»[4].

لقد شكّل الراوي في لغته صوراً سردية طافحة بالجمالية الشعرية، بوساطة إسناد اللفظ إلى غير معناه، لينتج مجازات شعرية لطيفة وغريبة، مثل قول الراوي: «وألصق خده بخدها وراحا ينظران إلى القمر الناعس في مستوى البصر، ويتابعان شعاعه الواني المنطرح فوق الرمال. سوف يسحب ذيوله قبل أن يروى القلب الظامئ»[5]. فإسناد (القمر) إلى (الناعس)، و (القلب) إلى (الظامئ)، قد منح اللغة جماليةً وطرافةً، خلقتا النفس الشعري داخل النسيج النثري، إذ «تشكّل الصورة التقنية الكتابية الأكثر إيحاءً، لأنّها لا تصف شيئاً مرئياً، ولا تحاكي الأشياء وفق منطق الواقع -كما نتصوره على الأقل-، بل تحاكي الأشياء وفق منطق اللاشعور»[6].

لقد شحّن الراوي لغته بالصورة الشعرية، عبر توظيفه استعارات وتشبيهات بنت لغة الشعر، يقول الراوي «ورأى الأمواج وهي تركض بجنون نحو الشاطئ

---

(1) الرواية: 19.

(2) م. ن: 43.

(3) م. ن: 72.

(4) نجيب محفوظ رحلة الموت في أدبه، حسن عيد: 213.

(5) الرواية: 72.

(6) وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ: 14.

فتلطم بزبدها الفائر أرجل الكباين»[1]. صوّر لنا الراوي الأمواج على هيئة كائن يركض في حالة غير اعتيادية (جنونية)، ولا يخلو هذا التصوير السردي من دلالات ترتبط بالأجواء النفسية المضطربة للراوي، ولا سيّما إن فعل الرؤية ينسب من قبل الراوي إلى البطل (عمر)، فانسجمت الصورة مع الحالة النفسية والفكرية القلقة والمضطربة للبطل (عمر الحمزاوي).

من المقاطع السردية الأخرى التي تفيض باللغة الشعرية، بوساطة الصور التشبيهية والاستعارية والمعاني المجازية، قول الراوي: «عبثاً حاول دفعه أو تجنبه أو تأخيره. راسخ كالقدر. خفيف كالثعلب. ساخر كالموت. تنهد من الأعماق واستقبل موجات من الحزن. وأفاق والضياء يضحك» [2]. نحن إزاء مقطع شعري أكثر من كونه مقطعاً سردياً، حيث تفيض اللغة بالشعرية الناقلة لتداعيات فكرية ونفسية، مليئة بدلالات القلق والحزن والعبث، حيث تحوّل السرد إلى أغنية للأفكار، فـ «التّداعي النفسي تنقله تعبيرات استعارية، تزيل الحواجز بين الكلمات، وتخلق معاني جديدة هدفها أن تجسد تجربة خاصة، ويؤدي ذلك إلى إدخال عنصر شعري له جرس موسيقي»[3]. وهكذا تحقّق الوجود الدلالي والفني بلغة الراوي الخارقة للمألوف والمتداول.

لقد تمّ توظيف التفات الضمير في لغة الراوي، لتقترب تلك اللغة إلى اللغة الشعرية، والتفات الضمير هو نوع من أنواع الانزياح اللغوي، المؤدّي إلى خرق دلالة الجملة المعيارية والانحراف بها نحو اللغة الشعرية (الأدبية)، مما يثير الدهشة وكسر التوقع، فيتشكّل انزياح الضمير عندما يعدّل السارد عن الضمير إلى آخر، لكسر رتابة القالب السردي، أو لغايات أسلوبية[4].

إنّ التفات الضمير في لغة الراوي، ظاهرة من الظواهر الأسلوبية، التي طغت على هذه اللغة، فكثيراً ما يتغيّر الضمير من الغائب إلى المخاطب، مثل قول الراوي:

---

(1) الرواية: 50.

(2) م. ن: 120.

(3) العالم الروائي عند نجيب محفوظ: 163.

(4) ينظر: الانزياح السردي دراسة في لسانيات السرد القصصي العراقي، أ.د. سمير الخليل، مجلة التربية والعلم، ع (2)، 2012: 168.

«وفتح باب الحمام فمرقت منه متلفعة ببشكير، وهرعت إلى حجرة النوم ثم ردت الباب وراءها . وأغمض جفنيه على رضى. فليكرر هذا العش نشوات الهرم، وليكن ما بين يديه ما ينشده. ما داسَ قلوباً صديقة في سبيله. وما علمه الاستهتار والقسوة. وألا يزول على غير انتظار كما زالت مارجريت. وزميلك المحامي الكبير قال لك في مكتبك...»[1]، يلحظ تحول ضمير السرد من الغائب إلى المخاطب (وزميلك...)، وقد أسهم هذا الانزياح في إبراز الجمالية، لحصول الخلخلة والمفاجأة، حيث «يصير الانزياح اللغوي في القصة فعلاً فنياً يؤسّس لجمالية قصصية، يمكن وصفها بجمالية الخلخلة»[2].

ومن الشواهد الأخرى عن التفات ضمير الراوي، وتحوله من الغائب إلى المتكلم، قول الراوي: «وتفحّصها هو بعناية وهو يسأل الغيب عن الأمل المنشود وراء العينين الرماديتين. أنا لم أحضر لأنني أحب ولكنني حضرت لأحب»[3]. ففضلاً عن اللغة الشعرية المتحققة من التفات الضمير في لغة الرواي، تأتي هذا التحوّل في الضمير لغايات دلالية، لأنّ «النص القصصي لا يتحقّق وجوده الدلالي وكينونته الفنية باللغة المعيارية، بل بلغة تخرق المألوف والمتداول»[4]. فتحوّل الضمير من الغائب (الراوي الخفي) إلى المتكلم (الراوي البطل)، قد جاء لإبراز دلالات عميقة، تحيل على تداخل صوت الراوي مع صوت البطل، ومحاولة البطل إبراز رؤيته المتمثلة في آمله المنشود نحو التغيّر من (اللاحب) في الحاضر، إلى (الحب) في المستقبل، ومن ثمَّ نشدان البطل للتحوّل والتغيّر من السكون والقلق والرتابة، إلى الأمل والحياة والحب، كأن التحوّل في الضمائر عند الراوي يومئ إلى أمل البطل في التّحول من قلقه وحيرته إلى استقراره واطمئنانه، ويتزامن هذا التحول في الضمير، مع ذلك الأمل في تحوّل حياة البطل.

يبدو أن اقتراب لغة الراوي إلى لغة الشعر، أبعد الرواية من الدايولوجية إلى

---

(1) الرواية: 80.

(2) جماليات الانزياح اللغوي قراءة في " علبة الباندورا" لأنيس الرافعي، عبد الرحمن التمارة، مجلة عَمَّان، ع (162)، 2008: 81.

(3) الرواية: 71.

(4) جماليات الانزياح اللغوي قراءة في " علبة الباندورا" لأنيس الرافعي، (مجلة عمان): 81.

المونولوجية، لأنَّ التناول الشعري للأحداث يؤدي إلى ابتعاد الرواية عن النزعة الحوارية (الدايولوجية)[1]، فغالباً ما تميل البنية السردية المونولوجية إلى لغة الشعر، إذ تتوسّل البنية بعناصر شعرية وغنائية جزئية لتعميق شعرية السرد[2].

وهكذا «تخلق الرواية المونولوجية تعددية المعاني بالوسائل الفنية للشعر، وهو ما يعطيها طابعاً أُسلوبياً»[3]. بيد أن الرواية على الرغم من اقتراب نسقها المعماري إلى المونولوجية، ظلّت محافظة على الصراع بين الرؤى والأساليب، لأن «الرواية المنولوجية -وهي أكثر الروايات استخداماً للأساليب الشعرية- تظل مع ذلك منتمية لخصوصية النوع الروائي، بالنظر إلى أنّها تحافظ رغم كل شيء على مظهر الصراع بين الرؤى والأساليب، وهو المظهر الضروري لبناء أي شكل قصصي»[4]. حيث تصارعت الأفكار والرؤى في الرواية عبر نسيج لغوي مفعم بالشعرية.

أسلوب الراوي في ضوء معادلة بوزيمان

تعدّ المقاربة الإحصائية للأساليب من الإجراءات المفيدة للوقوف على نوعية الأساليب وأنماطها عند الكاتب، ولا سيّما في الرواية، لأنَّ «الإحصاء إذا انطلق من فرضية تعددية الأساليب في الرواية، يمكنه أن يصل إلى نتائج مفيدة»[5]. إنّ البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب يعدّ معياراً موضوعياً لتشخيص الأساليب وتحديد الفروق بينها، وفي إبراز السمات والخصائص اللغوية التي يمكن عدّها خواص أسلوبية[6].

نحاول في هذا المطلب مقاربة أسلوب الرواي إحصائياً، باستخدام معادلة بوزيمان، نسبة إلى العالم الألماني (أ. بوزيمان)، الذي كان أول من طبّقها في عام 1925، على نصوص من الأدب الألماني، وتعني المعادلة تحديد نسبة الأفعال إلى

---

(1) ينظر: الصوت الآخر في الرواية العراقية: 41.

(2) ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: 47.

(3) أسلوبية الرواية: 47.

(4) م. ن: 60.

(5) م.ن: 66.

(6) ينظر: الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية -، د. سعد مصلوح: 37.

الصفات، وتتخذ المعادلة الشكل الآتي: نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال ومختصرها (ن ف ص)[1].

اختار البحث عينات عشوائية من لغة الراوي لقياس (ن ف ص)، باستخدام معادلة بوزيمان، واقتصرت العينة على أول ثلاث جمل من كل قسم من أقسام الرواية التسعة عشر، وشمل الإجراء الأفعال، ما عدا الناقصة والجامدة وأفعال المقاربة والشروع، كما شملت الصفات كل اسم وقع صفة، فضلاً عن الخبر بعدّه وصفاً للمبتدأ، واستثنى البحث الجمل الواقعة صفة، واحتسب كل اسم موصول أو اسم إشارة بعد معرفة صفة، فكانت (ن ف ص) في أقسام الرواية كما هي مبينة في الجدول الآتي:

القسم	ن ف ص	القسم	ن ف ص
1	1.5	13	1.66
2	1	14	5
3	صفر	15	صفر
4	1.5	16	6
5	0.16	17	1.5
6	3	18	1.66
7	0.5	19	5
8	0.4		
9	2.5		
10	3		
11	2.5		
12	صفر		

يظهر من الجدول أن (ن ف ص) قد سجّلت ارتفاعاً في أغلب أقسام الرواية

(1) ينظر: الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية –، د. سعد مصلوح: 59، 62.

(13 قسماً)، كما إن متوسط هذه النسبة لكل أقسام الرواية هو (1.94)، وهي نسبة غير قليلة، إذن تكثر في لغة الراوي الأفعال مقابل الصفات، بمعنى إنها لغة مشحونة بالحركة وبعيدة عن الثبوت والجمود، علماً إن الرواية فلسفية وذهنية، ويؤكّد هذا الأمر ما أشار إليه البحث سابقاً، وهو اقتراب لغة الراوي من الأدبية ولغة الشعر، إذ تستخدم قيمة (ن ف ص) دالاً على أدبية الأسلوب، «فكلّما زادت، كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي، وكلّما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمي»[1].

كما سجّلت نسبة المدى ارتفاعاً ملحوظاً، وهي تحتسب بطرح أعلى (ن ف ص) من أقلها وهي (6). إنّ هذا الارتفاع في المدى يعني أنّ أسلوب الراوي قد خضع لموضوعات متنوعة واستجاب لها، ولم يخضع لسلطة الكاتب، فهذا الارتفاع يشير إلى تنوع وتذبذب أسلوب الراوي بين (ن ف ص) مرتفعة وأخرى منخفضة، وصلت إلى الصفر في ثلاثة أقسام. إنّ تنوع قيمة (ن ف ص) يعد مؤشراً إحصائياً لعلاقة المنشئ بالشخصيات، فهذا التنوع يظهر براعة الكاتب في تحرير أسلوب هذه الشخصيات من سيطرة أسلوبه الفردي الخاص، وبذلك تتنوع أساليب الرواية وتتميز[2].

استناداً الى ما سبق يمكن القول بأن الرواية على الرغم من طابعها المونولوجي تقترب من التنوع الأسلوبي، لأن أسلوب الراوي تنوّع بتنوّع المواقف والأجواء.

ففي القسم الثالث من الرواية، حيث سجلت (ن ف ص) قيمة الصفر في لغة الراوي، انسجم هذا الانخفاض لتلك القيمة، والتغيّر في أسلوب الراوي من الحركة إلى الثبات والسكون، مع الانفراج الوقتي والسكون الذي أصاب شخصية بطل الرواية، حينما حاول السيطرة على اضطرابه وقلقه وحركته النفسية والفكرية، وقال لنفسه أنه هو الطبيب[3]. وحصل الأمر نفسه في القسم الثاني عشر من الرواية، حيث حصل انفراج وقتي للبطل، وهو يتحدث عن حله الوقتي (وردة)[4]. كما انسجمت القيمة المنخفضة لـ (ن ف ص) في القسم الخامس عشر من الرواية

(1) الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية –: 60.

(2) ينظر: م. ن: 88.

(3) ينظر: الرواية: 23.

(4) ينظر: م. ن: 103.

مع أجواء التوازن النفسي للبطل حيث لا كراهية ولا حب لزينب[1]. إذن تناغمت لغة الراوي في هذه الأقسام المتّسمة بالثبوت مع سكون وثبات بطل الرواية. من أجل ذلك يمكن القول إن ارتفاع وانخفاض (ن ف ص) يشير إلى تنوع وتغيّر أسلوب الراوي، ففي القسم السادس عشر من الرواية سجل أعلى قيمة لـ (ن ف ص)، لتصبح لغة الراوي أقرب إلى التّأزم الانفعالي والحركة، وقد تناسب هذا الأسلوب للراوي مع الموقف، حينما يصف لنا الراوي أجواء مشحونة بتأنيب الضمير، بعد الإفراج عن (عثمان) صديق البطل (عمر)، فقد تقابل رمز المبدئية والنضال والثورية (عثمان) مع (عمر)، الذي يشعر بالذنب إزاء صديقه، فلم يكن ثابتاً مثله في ثوريته ومبادئه، على الرغم من أجواء البهجة والاحتفالية البادية ظاهراً، بيد أن الاضطراب والأزمة يجتاحان البطل، بحضور (عثمان) واجتماعه (بعمر)[2].

وهكذا تنوّع أسلوب الراوي في ضوء معادلة بوزيمان، بتنوّع المواقف والأجواء وتذبذبها.

الفكر في أسلوب الراوي

ترتبط اللغة بعلاقة وشيجة مع الفكر والأيديولوجيا، إذ تتداخل اللغة مع الفكر، فتعكس في العمل الإبداعي القضايا والأفكار، لأنّ «المسافة بين اللغة والقضية، ليس لها وجود في العمل الإبداعي المتفوق»[3]. إنّ الراوي في الرواية، بوصفه الشخصية التي تنوب عن الكاتب، يعبّر بوساطة لغته عن الأفكار والأيديولوجيات، إذ «يعدّ الراوي عنصراً مهماً من عناصر البناء السردي، يتوسل به الكاتب في نقل وجهة نظره، وتتركّز وظيفته في تقديم الشخصيات والوقائع والأحداث»[4].

يعدّ الراوي أو السارد متكلماً حاملاً للأيديولوجيا في الرواية، كونه أكثر شخوص الرواية إنتاجاً للكلام، وهذا المتكلم يتكلم من موقع أيديولوجي، ليصبح وسيطاً فكرياً

(1) ينظر: الرواية: 129.

(2) ينظر: م. ن: 139.

(3) البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، د. عبد الرحمن ياغي: 63.

(4) البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة: 153.

لفئة أو طبقة اجتماعية، تحتل موقعاً في العالم الواقعي[1].

إذن يمكن القول بأنَّ «المتكلم في الرواية هو دائماً وبدرجات مختلفة مُنتج أيديولوجيا، وكلماته هي دائماً عينة أيديولوجية، واللغة الخاصة برواية ما تقدّم دائماً وجهة نظر خاصة عن العالم»[2].

عكست لغة الراوي في الرواية رؤى عميقة وأفكاراً ثرية، وبتأمل بعض المقاطع السردية يظهر إبراز اللغة لأفكار ورؤى صوفية، مثل قول الراوي: «ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء إنساني واحد. لا يذكر أنه رأى منظراً مثل هذا من قبل، فقد اختفت الأرض والفراغ ووقف هو مفقوداً تماماً في السواد»[3]. فاللغة في كلام الراوي ناهضة على مقولات رؤيويّة وصوفية عميقة، فالوصف يعتمد صنفاً واحداً من أصناف الوصف، هو الوصف بالرؤية، فاختفاء الأرض والفراغ، والانمحاء والفقد في السواد إنّما يحيل إلى الرؤية الصوفية العميقة المتمثلة بوحدة الوجود، فلا شيء يفرق بين عناصره، و قد تماهت الذات في عناصر الوجود، وهكذا عبّر الراوي بلغته عن رؤية حاصلة من النظر البسيط، إلى الإطالة في ذلك النظر، إلى الإمعان فيه[4].

كما لا تخلو لغة الراوي الواصفة لعيادة الطبيب من دلالات فلسفية ورموز فكرية، يقول الراوي واصفاً المكان: «وفوق المنضدة في وسط الحجرة جرائد ومجلات مبعثرة، وتدلت من الحافة صورة المرأة المتهمة بسرقة الأطفال. رجع يتسلى بلوحة المرعى. الطفل والأبقار والأفق»[5]. إنَّ وصف الجرائد وهي مبعثرة يعطي أكثر من فكرة ودلالة، قد يعني به العبثية، أي عبثية الحياة والوجود، أو قد توحي ببعثرة ذهن البطل وفكره المشوش. كما تحمل رموز (البقر – الطفل – الأفق) دلالات ثرّة وأفكاراً معبّرة، فالبقر وما تعكس من طمأنينة تعني التناقض مع حال البطل غير المستقر، أمّا الطفل فيرمز إلى الإنسان الذي لا يفهم كنه الحياة،

---

(1) ينظر: المتكلم في الخطاب الروائي، (مجلة التربية والعلم): 35.

(2) الخطاب الروائي: 183.

(3) الرواية: 119.

(4) ينظر: في نظرية الوصف الروائي، د. نجوى الرياحي: 227، 394.

(5) الرواية: 5.

حيث هو طفل في معرفة حقائق الوجود، ولا يخلو الأفق من دلالات التأمّل والفكر الحامل لرؤى عميقة واسعة[1].

إنّ اللغة الشعرية والانزياحات اللغوية في لغة الراوي، تعكس أفكاراً وقيماً فلسفية، فالعبث والتمرد ينعكسان على النسيج اللغوي، والتمرد على الصياغة المألوفة قد تآزر مع أفكار التمرد والعبث[2]. ويلحظ ذلك في قول الراوي: «وانتشر في أعالي الشجر اصفرار باهت. وعكست قوافل من سحب بيضاء نصاعتها فوق الماء الرصاصي. وتضمن الفراغ الخابي أنغاماً صامتة من الرقة والحزن، وأسئلة مضنية عسيرة الجواب. وتضخمت كذبته حتى أنذرته بالعدم»[3]. فتمرّد الكاتب - عبر لغة الراوي - على اللغة، مثلما يظهر في قوله: (قوافل السحب - الماء الرصاصي - تضخمت كذبته..)، قد عبّر عن تمرده وفكره العبثي، بوصف أن «الراوي قناع من الأقنعة العديدة، التي يتستّر وراءها الروائي لتقديم عمله»[4]. إذن جسّدت اللغة الشعرية للراوي تجربة خاصة وأفكاراً غامضة، وأصبح العنصر الشعري ظلّاً للأفكار، كما أن التعبيرات الاستعارية والمجازية حملت تداعيات نفسية وفكرية.

لقد جسّدت اللغة الساردة وجهات النظر على نحوٍ غير صريح أو معلن، إذ «تقوم الأسس اللغوية المجسدة لوجهة النظر على التعبير عن الإدراكات أو الأفكار الممثلة، وهذه الإدراكات والأفكار الممثلة تابعة تركيباً لذات، وعملية إدراك مذكورتين في المستويات الأولى، أو تابعاً دلالياً لعون، أو عملية لا يذكرهما النص صراحة، ولكن القارئ يعيد بناءهما استدلالياً»[5]. يقول الراوي: «ورغم انسيابه في أسرار الخلق لم يساوره أدنى أمل في التغير. ولا خرج من غربته الأبدية»[6]، حيث يمكن استشفاف أفكار الاغتراب والضياع والعجز عن معرفة أسرار الخلق، عبر لغة

(1) ينظر: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، نبيل راغب: 274.
(2) ينظر: أنماط الرواية العربية الجديدة: 161، 181.
(3) الرواية: 88.
(4) بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: 131.
(5) الذاتية في الخطاب السردي، محمد نجيب العمامي: 34، 35.
(6) الرواية: 128.

الراوي الواصفة لبطل الرواية (عمر). وهكذا كانت اللغة تعبيراً عن وجهة نظر البطل، المتمثلة في الحيرة والقلق إزاء حقائق الخلق والوجود.

الراوي والأسلوب الحر غير المباشر

من الظواهر الأسلوبية اللّافتة للنظر في لغة الراوي، تداخل لغة الراوي مع لغة الشخصية البطل، وقد أسهم هذا التداخل - فضلاً عن الانزياح الشعري الحاصل من تغيير الضمائر الذي سبق ذكره في البحث - في بروز الأسلوب غير المباشر الحر للراوي، وهو الأسلوب الذي اكتشفه اللغوي السويسري (بالي) سنة 1912م، أسلوب يجمع بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، ويعطي هذا الأسلوب الكاتب حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي[1].

إنّه أسلوبٌ تنطق الشخصية بصوت الراوي، فيحصل تداخل بينهما، ويعرف بأسلوب الإدراك المتمثل، حيث يعسر فيه الفصل بين خطاب الشخصية الداخلي مع خطاب الراوي. وقد يصل الأمر إلى التّماهي بين الخطابين، فلا يدري القارئ إذا كان الخطاب للشخصية أم للسارد، وهو من أهم الأساليب التي ميّزت الرواية العربية الجديدة[2].

يخلو هذا الأسلوب من العبارات الدّالة مثل (قال – تساءل – فكر...)، فـ «هذا الأسلوب يعطي الانطباع بأنه يستمع مباشرة إلى أفكار الشخصية الحميمية، من دون أن يتخلى الراوي كليّاً عن دوره»[3].

لقد وظّف الكاتب هذا الأسلوب في روايته، فكثيراً ما تختلط لغة الراوي بلغة الشخصية البطل فيصبح هو راوياً، و قد تمخّض عن هذا الأسلوب بروز تيار الوعي على نحو لافت للنظر في الرواية عبر هذا الأسلوب، فثمة تقنيّتان تسهمان في تكوين تيار الوعي هما المناجاة الداخلية، عندما يكون المتكلم هو الشخصية لا الراوي، والأسلوب غير المباشر الحر[4]، مثل قول الراوي: «ولا من قوة تستطيع أن

---

(1) ينظر: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: 159، 160.

(2) ينظر: الحوار في الخطاب: 238، 239، 240.

(3) معجم مصطلحات نقد الرواية: 66.

(4) ينظر: م. ن: 66 ومعجم السرديات: 126.

تستديم اللحظة الإلهية. اللحظة التي وهبت الكون يوماً سراً جديداً. وها أنتَ تقفُ على أعتابها مستجدياً. وتبسط يدك في ضراعة للظلمة والأفق. والغيابات التي يهبط إليها القمر. لعلّ قبساً يشتعلُ في صدرك كما ينبثق الفجر. وتتوارى مخاوف الإفلاس والعدم»[1]. يلحظ تداخل كلام الشخصية البطل مع كلام الراوي في قوله: (وها أنتَ تقفُ...)، ويبدو في هذا الأسلوب تدفّق بواطن الشخصية البطل، وتداعي دواخلها، حيث يتدفّق الكلام بشكل غير منطقي: (الغيابات التي يهبط إليها القمر... تتوارى مخاوف الإفلاس)، وتركّز السرد على الحياة الداخلية (النفسية) للبطل[2]، إذ يتميّز لغة الراوي بالتكثيف والإيحاء، لتعبّر عن حالات نفسية وفكرية عميقة، إنّها ((لغة ميتافيزقية إيحائية مضغوطة، يمتزج فيها خطاب (سرد) الكاتب بتيار الوعي»[3].

إنَّ هذا الأسلوب (غير المباشر الحر) الموظّف في كلام الراوي، قد تميّز بتنوع الأساليب اللغوية فيه، وبلغته الشعرية، فضلاً عن الغموض الدلالي والالتباس في الفهم، ويمكن استشفاف كلّ ذلك في هذا المقطع السردي: «أطفأ المصباحَ واستلقى مغمض العينين. لن تلبثَ أولى حركات الصباح أن تسمع. ودموعٌ ولا شك تسفح إلى جانبي. على حين ترقد الخيانة مدفوعة كحشرة. وما هي إلا لحظات حتى يموت الوجود. مقطوعة من شجرة. لم يعد لها أحد سواك. يا للعجب من أين لك هذا التصميم كله ؟. ونشوة الليلة مجنونة كالبرق فكيف تملأ فراغ الحياة»[4]. ينوّع الراوي في هذا المقطع السردي بين التقرير والنفي، والتعجب والاستفهام، فضلاً عن العبارات المجازية والشعرية والاستعارات: (دموع تسفح -ترقد الخيانة- يموت الوجود – ليلة مجنونة..). تفصح هذه الأساليب والتعابير اللغوية المتنوعة عن عواطف الشخصية البطل، وهواجسها وأفكارها، وهكذا يصوّر الأسلوب غير المباشر الحر، بلغة شعرية متنوعة التعابير، وعي الشخصية، من أفكارها ودواخلها، حيث يرتّد السرد إلى ذات البطل ورؤيته.

---

(1) الرواية: 73، 74.

(2) ينظر: معجم السرديات: 126.

(3) الخطاب الروائي في " ثرثرة فوق النيل"، (مجلة القاهرة): 102.

(4) الرواية: 75.

ولا تخلو بنية السرد المتضمنة كلام الراوي المتداخل مع كلام البطل من القلق، وعدم الانسجام أو التماسك، لأنّ هذا النوع من البنية «بنية تميل إلى القلق، إلى شيء من عدم التماسك والانسجام»[1]، وقد تآزرت هذه البنية مع قلق البطل وحيرته وعدم انسجام أفكاره، وهو يبحث عن سر الوجود وحقائق الحياة وأسرارها.

إنّ تداخل كلام الراوي مع كلام الشخصية البطل له دلالة، تحيل على تعانق وجهات نظر الراوي (قناع الكاتب) والبطل (عمر)، إلى حد التّماهي والتداخل، مما أبعد لغة الخطاب من الحوارية إلى المونولوجية، لتطفو سلطة الكاتب وأيديولوجيته على الخطاب، فلا يحس بتصادم أو تحاور وجهات النظر، بيد أنَّ هذا الطابع المونولوجي للخطاب لم يبعده من الجمالية، فقد استمدّ الخطاب جماليته من الطابع الشعري الغالب على الكلام السردي، إذ «أن الرواية المونولوجية تبحث لنفسها عن القيمة الجمالية في الطابع الشعري»[2].

إنَّ الطابع المونولوجي للخطاب يعدّ مطلباً فنياً ملحّاً، للتعبير عن أفكار الكاتب الفلسفية ورؤاه، ومواقفه الأيديولوجية العميقة، حيث «تظل هناك دائماً ضرورة للرواية المونولوجية، للتعبير عن مواقف وتجارب محددة، لا يمكن التعبير عنها بنمط الرواية البوليفونية»[3].

لقد برع الراوي في إخفاء هيمنة صوته على الخطاب، بوساطة استغلاله للأسلوب الشعري في لغة السرد، لأنَّ الرواية المونولوجية تلجأ إلى استغلال الطاقة الشعرية، بغية إخفاء هيمنة الصوت الواحد والرؤية الوحيدة[4]، حيث برز صوت الكاتب، عبر امتزاج كلام الراوي مع كلام الشخصية (البطل)، بوساطة لغة مجازية مكثفة.

---

(1) الراوي: الموقع والشكل، يمنى العيد: 84.
(2) أسلوبية الرواية: 46.
(3) الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي: 51.
(4) ينظر: التعدد اللغوي وأثره الجمالي في وليمة لأعشاب البحر " لحيدر الحيدر "، بلوك سعيد، عبر الموقع: (www.blog.saeed.com) على الأنترنيت: 6.

أسلوب الشخصية الرّئيسة (البطل)

تمتلك الشخصية الرّئيسة في الأعمال الروائية أسلوبها الخاص وكلامها المتميّز، وعلى الرغم من أن كلمة البطل من صنع المؤلف، إلاّ أنّها تتكون بطريقة تتيح لها استقلاليتها بوصفها كلمة الغير، وبوصفها كلمة البطل نفسه، فالبطل في الخطاب الروائي يحافظ على حريته الداخلية ولا إنجازيته وعدم استقراره، إنه «أنت» الكاملة القيمة[1].

يحتفظ البطل بخصوصية لغته، لأنّه يتميز بصفات لا تتوافر لدى الشخصيات الأُخرى، بوصف أن الأسلوب أو طريقة الدخول في مسرح الأحداث، يشكّل علامات متميزة ودالة على البطل[2].

أمّا البطل في روايتنا فهو (عمر الحمزاوي)، إنّه شحّاذ يختلف عن بقية الشحّاذين، فهو محامٍ ثري، بيد أنّه «يتسول الحقيقة ويستجدى المعنى، ويطلب المعنى»[3]. ويمكن تصنيف البطل (عمر) في الرواية على أنه الشخصية غير المنجزة، حسب رأي باختين، وهي «الشخصية التي تعيش حالة اللّا إنجاز واللّا اكتمال واللّا حزم، داخل المسار السردي الروائي، ويعني هذا إنَّ الشخصية غير المنجزة، هي تلك الشخصية القلقة التي تعيش المعاناة، وتواجه عقد الحياة، وهي كذلك شخصية غير مستقرة»[4]. إنّ جميع هذه الأوصاف تنطبق على البطل (عمر)، ففي الصفحات الأولى للرواية يظهر (الشحّاذ) بكلمات تعبر بطريقة غير مباشرة عن غربته وحيرته، حتى أصبح اللّامعقول هو المعنى الوحيد من ركام حياته المحطّمة[5].

وتجدر الإشارة إلى أن بطل الرواية هو بؤرة الأفكار والأحداث، حيث إنّ شخصية عمر الحمزاوي، «تحتل مكاناً مركزياً فيها، وتشكّل فيها عصباً رئيسياً،

---

(1) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، م. ب. باختين، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي: 89، 90، 92.

(2) ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: 35، 36.

(3) محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص: 77.

(4) نقلاً عن: الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، د. جميل حمداوي، عبر الموقع: (www.alukah.net) على الأنترنيت: 6، 7.

(5) ينظر: محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص: 81، 102.

تنجذب إليه عموماً الشخصيات والأحداث، وتدور كلها حول القيمة التي تمثّلها هذه الشخصية»[1].

وبناءً على ما سبق فإنّ لأسلوب الشخصية البطل أهميته وخصوصيته، وانطلاقاً من مفهوم تعددية الأساليب وتنوعها، وتفرّد كل شخصية روائية بأسلوبها الخاص ومنها البطل، ووفق أسس أسلوبية الرواية، يحاول هذا المبحث، عبر المطالب الواردة، معاينة أسلوب الشخصية البطل في الرواية.

دلالة الاسم

إنّ لاسم الشخصية الروائية قيمة أسلوبية غاية في التعقيد والأهمية، فله مقاصد دلالية وجمالية، فضلاً عن دوره في توضيح وإضاءة الأبعاد النفسية والثقافية والاجتماعية للشخصية.

وبما أن الأسلوب اختيار، فإنّ اختيار الكاتب أسماء شخصياته يعدّ أسلوباً في ذاته، إذ تؤدّي الأسماء في الرواية وظيفة فاعلة، فـ «لأسماء العلم في الأدب الوظيفة ذاتها التي تؤديها في الحياة الاجتماعية، فهي تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي، لكن هذه الوظيفة لم تترسّخ في الأدب إلّا مع الرواية»[2]، فلاسم العلم أهمية كبيرة في المتخيّل الروائي، فهو يربط بين الشخصية ومرجعيّاتها، لتجذير الواقع في العمل الأدبي، والاسم علامة لغوية مؤلّفة من دال ومدلول، كما أن مقصدية الكاتب واضحة في اختيار الأسماء لشخصياته[3].

وتجدر الإشارة إلى أن الروائي يختار غالباً الأسماء بدقّة وتفكير، فينبغي أن يسهم هذا المظهر الصوتي الدال في تحديد السمات الدلالية للشخصية[4].

أمّا الكاتب نجيب محفوظ فقد عرف عنه بأنه كان يقيم علاقة بين أسماء شخصياته ومعانيها، تماثلاً أو تضاداً[5]. إذ يحرص على الاختيار المقصود

---

(1) قراءة الرواية: 125.

(2) نشوء الرواية: 21.

(3) ينظر: العلامة والرواية: 205.

(4) ينظر: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، كوثر محمد علي جبارة: 50.

(5) ينظر: في النص الروائي العربي، د. إبراهيم جنداري: 216.

للأسماء في رواياته، لتعطي دلالات متعددة، حيث «يلاحظ الدّارس لروايات نجيب محفوظ أنّ ثمة علاقة وثيقة بين الاسم، وبين الدور، سواء أكان اسم الشخصية، أم كان اسم المكان، فالاسم ذو دلالة واضحة»[1].

إنّ نجيب محفوظ من الروائيين الّذين نجحوا في اختيار الأسماء لشخصياتهم، فله طريقة في اختيار الأسماء، فبعض أسماء شخصياته كانت تحمل معاني النبل أو السخرية، وكان يقيم علاقة بين أسماء شخصياته ومعانيها، على مستوى التماثل، أو على مستوى التضاد[2].

اختار الراوي اسم (عمر الحمزاوي) لبطل الرواية، ولا يخلو هذا الاختيار من مقصدية دلالية وأسلوبية، وأول ما يمكن ملاحظته على هذا الاسم هو نمطه المركّب، فلم يكتف الراوي بالاسم المفرد (عمر)، بل ربطه بالنسبة (الصفة)، وهي (الحمزاوي)، ولعلّ الدّافع لورود الاسم على هذا النمط المركّب، كي يزيد الاسم تميّزاً، لأنّ «الإنسان يحمل في العادة اسماً شخصياً ولقباً يزيده تميّزاً»[3]. ويعزّز هذا الأمر دلالة عناية الراوي واهتمامه بالشخصية البطل، وعدّها بؤرة الأفكار التي يريد الراوي أن يعبر عنها، فورود اسم البطل مقترناً بنسبة، دليل على أن الشخصية موضع عناية الراوي، فـ «الحرص على قرن الاسم بنسبة تزيده وضوحاً، إذا كانت الشخصية مدار اهتمام الراوي»[4].

أمّا اسم الشخصية البطل من الناحية المعجمية، فثمّة تماثل دلالي بين معنى (عمر) المعجمي، وفكر (عمر) الشخصية البطل في الرواية، لأنّ من معاني (عمر) المعجمية البقاء، وإطالة العُمر والوجود، فيقال: (وأن يطيل عمرك) و(وعمّر الله وعمّره أبقاه)[5]، ويعني الحياة، كقول العرب: (لعمرك) يحلف بعمره أي حياته، ويقال عمر الناس طالت أعمارهم[6]. إذن يدور معنى (عمر) المعجمي على البقاء

(1) نجيب محفوظ نماذج الشخصيات المكررة ودلالاتها في رواياته: 30.

(2) ينظر: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية: 19، 20.

(3) بنية الشكل الروائي: 251.

(4) الرواية العربية البناء والرؤيا: 103.

(5) ينظر: لسان العرب، لابن منظور: مادة (عمر).

(6) ينظر: معجم مقاييس اللغة، لابن فارس: مادة (عمر).

والحياة أو الوجود، ويتطابق هذا المعنى مع شخصية البطل (عمر) ورؤيته الفلسفية، حيث يتطلّع إلى معرفة كنه الحياة، والوجود والبقاء وعبثية الحياة.

أمّا (الحمزاوي) الجزء الثاني من اسم الشخصية وصفتها، فإنّه يتطابق أيضاً من الناحية المعجمية مع حال الشخصية، فـ(الحمزاوي) مأخوذة من مادة (حمز)، التي لها معنى الحمض فيقال: (رمانة حامزة فيها حموضة)، والحمزة في الطعام شبه اللّذعة، وحمزه أي قبضه، كما تدل كلمة (الحمز) على التقبّض من شدة الغم، فيقال: (حمزت الكلمةُ فؤاده، قبضته وغمته فتقبّض فؤاده من الغم)، كما تأتي لمعنى الشدة[1]. إذن تدور معاني (الحمزة) المعجمية على الوجع والشدة واللّذعة والألم والغم، وكل هذه المعاني تتماثل مع حال الشخصية البطل في الرواية، حيث تشعر بالألم والشدة، وتعيش حالة نفسية منقبضة ووجعاً نفسياً، وهي تحاول البحث عن حقائق الوجود.

وهكذا ارتبط اسم الشخصية البطل، من الجانب المعجمي، بعلاقة تماثل مع حالها ورؤيتها ودورها في الرواية.

أمّا الجزء الثاني من الاسم (الحمزاوي)، فنجده سنداً وتوضيحاً للجزء الأول (عمر)، لأنّ «اللقب يعمل على تفسير الدّال الأول، وإزاحة الغموض عنه وربطه بمرجعيّاته»[2].

وإذا كانت العلاقة تماثلية وايجابية بين اسم البطل وموقفه، وحاله ودوره في الرواية في الجانب المعجمي، فإنّ هذه العلاقة تتحوّل إلى التخالف أو التضاد في جانب المرجعية، ليصبح الربط بين الاسم ودور صاحبه في الرواية سلبياً، حيث يظهر أن مرجعية الاسم (عمر الحمزاوي) مرجعية تاريخية إسلامية، فعمر يحيلنا على خليفتين للمسلمين، كانا مشهورين بإيمانهما وثباتهما وعدالتهما هما: (عمر بن الخطّاب – عمر بن عبد العزيز) رضي الله عنهما، و(حمزة) يحيلنا على البطل الشهيد الثابت المؤمن، وبالنظر إلى حال الشخصية (عمر الحمزاوي)، الذي يظهر قلق هذه الشخصية وشكّها، وإيمانها المتزعزع إزاء الخلق والوجود والحياة، فهي دائمة التّساؤل والشك والحيرة، من

---

(1) ينظر: لسان العرب: مادة (حمز).

(2) العلامة والرواية: 211.

هنا تظهر المفاجأة والمفارقة بوساطة علاقة التّضاد بين دلالة الاسم المرجعية، وحال الشخصية البطل الحاملة لهذا الاسم، وهكذا تعامل الخطاب الروائي عبر اسم البطل مع المرجعية الثقافية بطريقة، فيها نوع من المفارقة والتهكم.

وتجدر الإشارة إلى أن تحوير (حمزة) إلى (الحمزاوي) لا يخلو من جمالية، لما فيه من جدّة وتنوّع، فالأسماء التي تخضع لبعض التّحولات اللفظية والتحريفات الاسمية، ترفد مبدأ التنوع، وتعطيه أسباب الوجود[1].

إذن لم يخلُ اختيار الراوي لاسم البطل من المقصدية والمعطى الدلالي، وقد اتضح هذا الأمر من اكتناه معناه المعجمي ونمطه التركيبي، فضلاً عن مرجعيته الثقافية، لتظهر القيمة الأسلوبية لهذا الاختيار المقصود للكاتب، إذ «أن اسم الشخصية يمكنه أن يكوّن معطى دلالياً، إذا وجه توجيهاً مناسباً، باكتناه معناه المعجمي أو تركيبه الصوتي، أو ايحائيته الاجتماعية أو التاريخية، أو يكون موحياً ببعض صفات حامله الجسدية والنفسية»[2].

لقد قدّم لنا اسم الشخصية بواسطة علاقة التماثل والتطابق بعضاً من صفات الشخصية الفكرية والنفسية، كما قدّم من جهة أُخرى الجمالية الحاصلة من المفارقة، عبر علاقة التّضاد والتّخالف لتقترب من الإيحاء والرمزية. حيث أعطى اسم الشخصية البطل دلالة مهمة إلى حد كبير.

تجلّيات الشعر في لغة الشخصية الرئيسة (البطل)

وظّفَ الراوي لغة الشعر في أسلوب الشخصية البطل على نحو لافت للنظر، ولاسيمّا في حوارات البطل الداخلية، أو بوساطة تقنية تيار الوعي، ولا يخلو هذا التوظيف من مبررات أسلوبية وفنية، حيث تصبح اللغة وسيلة فنية غنية بالكثافة الدلالية والجمالية، إذ «تغدو اللغة بعداً استراتيجياً من أبعاد النص الفنية، بل هي القيمة الأكثر بروزاً وهيمنة، حيث تتحول من خبرة معرفية يتحقّق بها التّعرف إلى الذات والعالم، إلى وسيلة للتّجريب وتفكيك الأبنية اللغوية المستقرة»[3].

---

(1) ينظر: بنية الشكل الروائي: 251.

(2) في النص الروائي العربي: 215.

(3) الرواية الشعرية وإشكالية التجنيس، أ. د. بشرى البستاني، ضمن منشورات المؤتمر النقدي الثالث عشر، جامعة جرش، 2010: 64.

يستعمل الراوي لغة الشعر في أسلوب الشخصية البطل، لتقترب لغتها من اللغة الإبداعية، حيث «تقوم بدور مخالف لما ندعوه أحياناً بوظيفة التعبير، وإنما هي تتحوّل إلى عنصر من عناصر العمل الفني، وليس مجرّد أداة للإفصاح»[1].

إنّ بروز لغة الشعر عند الشخصية البطل، يقرّب الرواية من التنوع اللغوي والأسلوبي -على وفق مفهوم باختين-، إذ تمثّل الرواية (مزيجاً)، حيث تأخذ من كل الأنواع الشعرية، ولا سيّما ما يسميه (باختين) الشعر الطبيعي[2].

تتخلّل لغة البطل تراكيب شعرية مجازية، وهي تراكيب غير مألوفة، حيث يسند الراوي في لغة البطل الكلمات بعضها إلى بعض، على نحو غير مألوف، حتى يولّد الألفاظ توليداً، وينحت المصطلحات المبتكرة، ويمكن تلمّس هذا الأمر في قول البطل: «سأدق الجدارَ الأصم في كلّ موضعٍ، حتى يرن صوت أجوف يشي بالكنز المدفون»[3]. فالتراكيب: (الجدار الأصم - صوت أجوف) مجازية قريبة إلى لغة الشعر.كما تبرز لغة الشعر في حديث البطل، وهو يحاور نفسه بالقول: «عندما يطوي الليل ستائره ويدركنا الفجر بلا رحمة، فلا مفر من الرجوع إلى الحجرة الكئيبة، حيث لا نغمة ولا نشوة، ستطاردك عينان حزينتان وجدار صخري، ثم ترن أوتار الحكمة الكالحة باعثة كلمات تقريع جامدة خشنة كغبار الخماسين»[4]. فـ (ستائر الليل - مطاردة العين - أوتار الحكمة الكالحة - كلمات كغبار الخماسين) عبارات مفعمة بالجمالية الشعرية، ويبدو في هذه اللغة «أنّها تنشئ للأشياء علاقات جديدة، تستمدّ منطقها من فعالية الألفاظ، ضمن تلك اللغة نفسها»[5].

لقد عبّر الراوي بوساطة اللغة الشعرية للبطل، عن رؤى عميقة ودلالات فلسفية وفكرية، حيث ينسجم العبث بالتراكيب اللغوية مع فكر البطل العبثي، ورؤيته المضطربة، فهذه الأشكال الجديدة المركّبة من عناصر متنافرة، توحي

---

(1) المنتمي: 369.

(2) نقلاً عن: الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين: 108.

(3) الرواية: 79.

(4) م. ن: 83.

(5) في نظرية الوصف الروائي: 397.

بتغلغل العبث في كل شيء، وعدم ثبات حقيقة واحدة، حيث تختلط في وعيه القيم[1].

من التراكيب الشعرية للغة الشخصية البطل، التي تحيل على رؤى فلسفية وفكرية، قوله: «أنفاس المجهول وهمسات السر»[2]. إذ تعبّر هذه العبارة القصيرة والمكثفة عن فلسفة الوجود، والبحث عن سره، والتطلع إلى المجهول. وهكذا يهب الشعر الرواية دلالته الفلسفية، لأنّ الشعر «ليس شكلاً، ليس أسلوباً، وليس رونقاً خارجياً، وإنما هو رؤيا موضوعية للحياة وللعالم والوجود والإنسان»[3].

تزخر لغة البطل بصور تقترب إلى الصور الشعرية، وغالباً ما تكون هذه الصور قاتمة منسجمة مع قتامة حال الشخصية البطل، فمثلاً تتداعى الأفكار عند الشخصية البطل عبر تقنية تيار الوعي بالقول: «ذكريات معادة. كالقيظ والغبار. دورات محكمة الإغلاق والطفل الباسم يتوهّم أنه يمتطي جواداً حقيقياً»[4]. حيث صوّرَ البطل الذكريات على هيئة غبار، ودورات مغلقة بإحكام، لتتشكّل صور تبعث على الضيق والقتامة، حيث يحصل نوع من العلاقة بين طبيعة تفكير الشخصية البطل، والصور التي بناها بلغته، لأنّ اللغة التي تؤدي بها صورة الوصف، قد تشهد نوعاً من العلاقة الجدلية الوثيقة مع طبيعة تفكير الشخوص القصصية، وواقع حالهم[5].

إنّ إجادة استخدام اللغة من قبل البطل، قد أسهم في تحديد هويته ومعالمه الداخلية، ولا سيّما عبر اللغة التصويرية المفعمة بالشعرية، كما في قول البطل وهو يخاطب نفسه: «كنتُ محموم الفكر بركاني القلب ساهر الليل. ورفعني العذاب إلى الشعر وسحت من عيني دموع وتوثّقت أسبابي بالسماء ولكن كل أولئك ذكريات محنطة»[6]. يظهر هنا أنّنا إزاء قطعة شعرية لا نثرية، تعجّ بالصور المحمومة

(1) ينظر: قراءة الرواية: 133.

(2) الرواية: 120.

(3) تأملات في عالم نجيب محفوظ: 97.

(4) الرواية: 20.

(5) ينظر: التوظيف الفني للطبيعة في أدب نجيب محفوظ: 94.

(6) الرواية: 29.

والانفجارية، وصور ترتقي إلى الأعلى، وسرعان ما يؤطر البطل بهذه اللغة الشعرية تلك الصور في الماضي، على هيئة ذكريات ميتة - حية (محنطة)، ليضعنا بهذه اللغة التصويرية أمام صورة واضحة لحال البطل الراكدة، المتشبّثة بالماضي الثوري المحموم. إذن بوساطة الانسجام والتوافق بين الشخصية واللغة، تمكّن من تحديد هوية الشخصية، وتحديد الأبعاد الداخلية لها، لأنّ المحيط العام للشخصية متوقف على حسن الإجادة اللغوية والتصويرية[1].

وفي الوقت نفسه تلجأ الشخصية البطل إلى صور، ترمز إلى أفكار معينة، ولا سيّما حينما يتحول البطل إلى حال الهدوء الوقتي، عندما يستعين باللهو واللذة العاطفية، فيقول البطل: «كلما رأيت أنثى خيل إلي أنني أرى الحياة على قدمين»[2]. إنّ صورة الحياة شامخة ومنتصبة على قدمين، ترمز إلى التفاؤل بالحياة والأمل الذي يشعر به البطل بوساطة اللّذة (الأنثى)، حينما يظنّ البطل بأنّ المتعة المادية قد تكون علاجاً لقلقه الفكري، وهكذا يحققّ الراوي عبر لغة البطل أهدافاً فكرية ومشاعر ذاتية، إذ «يمكن للصور اللغوية التي يستعملها الكاتب أن ترمز إلى مشاعر أو أفكار معينة أو كليهما معاً، وخاصة عندما تثير هذه الصور الإدراك الحسي المرتبط بمخيلة القارئ أو ذاكرته»[3].

إنّ الرمز يزيد الطاقة الشعرية للغة البطل، ولاسيّما أن البطل يستعملها كثيراً في لغته، مثلما نلمس في قوله وهو يحاور نفسه: «ولكنك ما زلت تشقى باللوعة في البيت الصغير ككوخ تنبسط من حولك الأرض المعشوشبة، وتحيط بها على مدى السور أشجار السرو الرفيعة المقام»[4]. حيث تتردد لفظة (السرو) في كلام البطل، رمزاً للخضرة والنضارة والحياة، لتوحي بأمل التجدّد لروح البطل الراكدة، بعد عجزها في الوصول إلى الحقيقة، إنّ هذا الرمز يحيل على توق البطل إلى وجه الحياة الحي (الآخر) المفقود، وامكانية تجدّد الروح الراكدة، واتجاهها اتجاهاً

---

(1) ينظر: الرواية الجديدة بحوث ودراسات تطبيقية: 111.

(2) الرواية: 70.

(3) في نقد النثر وأساليبه: 72.

(4) الرواية: 158.

صوفياً في طلب الحقيقة، كما جاء هذا التصوير الرمزي، موحياً بالإرهاق النفسي، والحاجة إلى احتضان مظاهر الطبيعة[1].

لقد أسهمت الجمل القصيرة المتتابعة في إضفاء الصفات الشعرية على لغة البطل، مثل تداعي كلام البطل عبر تيار الوعي، وهو يقول: «التسول ! في الليل والنهار.. في القراءة المجدبة والشعر العقيم.. في الصلوات الوثنية في باحات الملاهي الليلية. في تحريك القلب الأصم بأشواك المغامرات الجهنمية»[2]. حيث توالت الجمل من غير أدوات الربط مع تكرار (في)، ممّا زاد سرعة إيقاع الكلام، ليصبح الإيقاع السريع تعويضاً عن حركة الأحداث، لأنّ الإيقاع السريع يجسّد عبر اللجوء إلى الجمل القصيرة اللاهثة، والجمل المسجوعة والتكرار، مع انعدام أدوات الربط، مما يجعل الإيقاع أكثر سرعة[3].

يحاول الراوي تقويض اللغة المألوفة عند البطل، عبر تفتيت اللغة وخلق تراكيب غير منطقية، تنسجم مع لا منطقية حال البطل، ويمكن ملاحظة هذا الأمر في هذا المونولوج الداخلي للبطل: «آن للقلب وحدة أن يرى. أن يرى النشوة كنجم متوهج. وها هي تدب في الأعماق كضياء الفجر»[4]، وقد يصل هذا الخروج على اللغة المألوفة إلى حد الغرائبية واللّامعقول والهذيان، ولاسيّما عندما يصل البطل إلى قمة أزمته النفسية والفكرية، وهو منعزل في كوخ، مثل قوله: «تبدت زينب برأس وردة ووردة برأس زينب. ولبس عثمان صلعة مصطفى ونظر مصطفى إلي بعيني عثمان. وإذا بسمير يثب إلى الأرض متخذاً من رأس عثمان رأساً له ثم يحبو نحوي»[5]. وتكشف لنا هذه الصور الغرائبية عن حالة الضياع، وانعدام التوازن الفكري للبطل في أوجّ أزمته، بعد أن عجز عن الوصول إلى الحقيقة وسر الحياة.

ولا تخلو مفردات البطل من الألفاظ الحزينة والإيقاع الحزين، لتعكس أزمته وإحباطه، «فالبطل المحبط الخامل تتكاسل عنده المفردات، وهي في الغالب حزينة

---

(1) ينظر: التوظيف الفني للطبيعة في أدب نجيب محفوظ: 106، 107، 185.

(2) الرواية: 90.

(3) ينظر: أنماط الرواية العربية الجديدة: 156.

(4) الرواية: 64.

(5) م. ن: 163.

الإيقاع والموسيقى»[1]، ويمكن تلمّس هذا الأمر عند مخاطبة البطل لنفسه بالقول: «ورفعتَ رأسكَ على حس فإذا بثينة واقفة أمامك، ناعسة العينين من أثر النوم، شاحبة الوجه. ترامقا في صمت في جو مشحون بالعتاب والشعور بالإثم، وتذكرتَ الكذبة السوداء»[2].

وهكذا يبرع الراوي في اختيار لغة شعرية للشخصية البطل، فقد «اختار لنفسه معجماً لغوياً ناضراً، يشعّ حيويةً وأصالةً، وينفذ إلى القلب والعقل معاً، دون حواجز صناعية»[3].

لقد أسهمت لغة البطل في تعميق مضامين الرسالة وتأكيد رسالتها، عبر تحطيم التراتبية الكلاسيكية في الأنساق التعبيرية، فأضفى هذا الأمر الذاتية والصفة الشخصية على أحداث الرواية[4]، إذ أعان ذلك على اقتراب الرواية إلى الطابع المونولوجي، لأنّ السبب الرئيس لشعرية لغة الشخصية البطل، هو كون الحياة الداخلية للبطل (عمر الحمزاوي) هي بؤرة و مركز الصورة في الرواية، في حين أن الظرف الاجتماعي هو خلفية وإطار الصورة فحسب[5]، لذلك طغى صوت البطل على الرواية، فاقتربت من الطابع المونولوجي.

أسلوب الشخصية الرئيسة (البطل) في ضوء معادلة بوزيمان

يعدّ الإجراء الإحصائي من الوسائل التي تساعد على تحديد نوعية أساليب الشخصيات، ومدى براعة الراوي في تنويع تلك الأساليب، بتنوّع الشخصيات ومواقفها وأحوالها.

بغية تحديد نمط أسلوب الشخصية البطل، ومدى اختلافه أو تقاربه من أسلوب الراوي، حدّد البحث قيمة (ن ف ص) في أسلوب البطل، والتزم بالضوابط

---

(1) ميخائيل باختين ودراسات أُخرى عن الرواية: 67.

(2) الرواية: 96، 97.

(3) نجيب محفوظ وعبقريّته اللغوية – دراسة أسلوبية مقارنة–، محمود عاطف السيد، مجلة القاهرة، ع (91)، 1989: 7.

(4) ينظر: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، محمد سالم محمد الأمين: 63، 64.

(5) ينظر: أساليب السرد والبناء في الرواية العربية الجديدة، (مجلة الأقلام): 37.

المطبّقة على أسلوب الراوي، وعبر تحديد عينات عشوائية من كلام البطل؛ بتشخيص آخر ثلاثة حوارات للبطل، في كل قسم من الرواية، أو آخر ثلاث جمل من الحوارات الداخلية، وظهرت النتائج على النحو الآتي:

القسم	ن ف ص	القسم	ن ف ص
1-	صفر	11-	صفر
2-	1.33	12-	صفر
3-	1	13-	2
4-	9	14-	2
5-	0.33	15-	6
6-	0.25	16-	6
7-	1	17-	3
8-	2	18-	5
9-	10	19-	5
10-	2		

أمّا متوسط قيمة (ن ف ص) فكان (2,94)، في حين أن المدى كان (10).

من معاينة نتائج قيمة (ن ف ص) في أسلوب البطل يظهر، تسجيل نسب مرتفعة لهذه القيمة في أغلب أقسام الرواية، كما سجّل متوسط هذه القيمة ارتفاعاً ملحوظاً. إنَّ هذه القيمة المرتفعة تعكس الأزمة الفكرية والنفسية للبطل وشدة انفعاله، لأنّ «الكلام الصادر عن الإنسان الشديد الانفعال يتميّز بزيادة عدد كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف، ويصحب ذلك بالضرورة زيادة النسبة»(1).

كما يفضي هذا الارتفاع في (ن ف ص) إلى اتّصاف شخصية البطل بالحركة، وانخفاض درجة الموضوعية والعقلانية، وارتفاع درجة العاطفة، وعدم

---

(1) الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية -: 60.

توخي الدقة في التعبير[1]. إذن يتطابق الأسلوب مع حال البطل في الرواية، حيث يعيش في حالات القلق والانفعال والحيرة والحركة والاضطراب.

ولم تسجّل قيمة (ن ف ص) نسباً منخفضة، إلاّ في حالات السكون والركود والهدوء، الذي يجتاح البطل بشكل مؤقت، ولا سيّما عندما لجأ إلى اللّذة والمغامرات مع النساء، فمثلاً في القسمين الحادي عشر والثاني عشر من الرواية، يُلحظ أن البطل قد هجر بيته، وبدأ يعيش حياة الدعة واللهو مع (وردة ومارجريت)، فحصل على انفراج مؤقت لأزمته، لذا انخفضت (ن ف ص) في هذين القسمين.

تجدر الإشارة إلى أن هذا الارتفاع في (ن ف ص) يتطابق مع لغة البطل الشعرية، التي تم الحديث عنها في المطلب السابق، لأنّ (ن ف ص) ترتفع في الكلام الشاعري، وكلما زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي، فهذه الزيادة دالة على أدبية الأسلوب وشعريّته[2].

أمّا الارتفاع الملحوظ للمدى الذي سجل قيمة (10)، فإنّه يدل على تذبذب أسلوب البطل الشديد وتردده، وينسجم هذا التذبذب مع حال البطل وتردده بين الشدة ووهم الانفراج، واليأس والأمل، والأزمة والرخاء، فضلاً عن دلالة هذا الارتفاع في المدى على تنوّع أسلوب البطل بتنوّع المواقف والموضوعات، وعدم خضوع أسلوب البطل لسلطة الراوي، لتقترب الرواية من التنوع الأسلوبي، على الرغم من الطابع المونولوجي للرواية.

يساعد هذا الإجراء الإحصائي على إظهار الفرق بين أسلوب الراوي وأسلوب البطل، عبر المقارنة بين نتائج الأسلوبين، حيث يبدو أن (ن ف ص) في أسلوب البطل أكثر ارتفاعاً منها من أسلوب الراوي، ليتبيّن اختلاف الأسلوبين، فضلاً عن اختلاف نسبة المدى في الأسلوبين، ويعزّز هذا الأمر التنوع الأسلوبي في الرواية، وتناسب كل أسلوب مع الشخصية. إذن للإحصاء قيمة كبرى «لأنّه سيساعدنا بوسائل ملموسة على تحديد موقف المبدع في الرواية»[3]. إنّ اختلاف أسلوب

---

(1) ينظر: الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية –: 61.

(2) ينظر: م. ن: 59، 60.

(3) أسلوبية الرواية: 31.

الراوي، وعدم تطابقه مع أسلوب البطل يثبت عدم تدخل الراوي في أساليب الشخصيات، على الرغم من الطابع المونولوجي للرواية، إذ كان لكل شخصية أسلوبها، الذي يعكس رؤيتها وحالها، فـ «كلّ شخصية في الرواية تميل إلى أن تتميّز بأسلوبها الخاص، وهو ما يعكس أيضاً نمط تفكيرها»[1]، لذا اختلف أسلوب الراوي عن أسلوب البطل.

لغة الشخصية الرئيسة (البطل) من الوجهة الفكرية والثقافية والاجتماعية

إنّ اللغة في الرواية تعكس الحالة الفكرية والثقافية والاجتماعية للشخصية المتكلمة بتلك اللغة، لأنّ التعبير اللغوي بالكتابة «هو عملية رسم لما يدور في خلد الإنسان، وترجمة لغوية لبنات أفكاره في شكل رموز كتابية»[2]. ومن الضروري أن تكون اللغة التي تتكلم بها الشخصيات، لغة عاكسة لمستوى الشخصية الاجتماعي والثقافي والفكري[3]. وتختلف لغة كل شخصية عن أُخرى، باختلاف معارف وثقافات تلك الشخصيات، «فلا يمكن أمام وجود تفاوت طبقي بين العالم والجاهل، والمثقف والمحدود الثقافة، والبليغ والهجين، إلّا أن نتحدث عن مقامات تواصل متباينة، تفترض مقتضيات مناسبة لها»[4].

لقد حملت لغة الشخصية البطل أفكاراً متعددة ورؤى خاصة، فمثلاً كلام البطل حينما يتساءل قائلاً: «خبريني يا وردة لماذا تعيشين ؟»[5] يحمل أفكار الشك والوجودية، إزاء الحياة والخلق، فالشخصية عبرّت عن وعيها وفكرها بأسلوبها الخاص، لأنّ «لكل شخصية وعيها، ولكل وعي أسلوبه، بل أن الوعي هو الأسلوب، والأسلوب هو الوعي نفسه»[6].

---

(1) أسلوبية الرواية: 21.

(2) الحوار في الخطاب: 150.

(3) ينظر: تشكّلات الأسلوب في رسائل رواية مدينة الله لحسن حميد، د. عشتار داود وكوثر محمد علي جبارة، مجلة التربية والعلم، ع (2)، 2012: 691.

(4) الحوار في الخطاب: 150.

(5) الرواية: 117.

(6) أسلوبية الرواية – مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ–: 232.

ومن الرؤى التي تعبّر عنها لغة البطل، نقد الذات الشرقية التي تبحث عن حقيقة غائمة، تحمل الأحلام والخيال على صنعها، فتنقطع الصلة بين الذات وواقعها، في حالة شبيهة بعالم الصوفية وإيغاله الرمزي، واحتجابه العقل[1]. وكان البناء الرمزي للغة البطل متلائماً مع تجربته ذات الأبعاد الصوفية والاغترابية، إذ انسجمت اللغة مع تلك التجربة والرؤية، ويمكن استشفاف هذا الأمر من قول البطل: ((نشوة الفجر العصماء العصية لتشدك بقوة المجهول إلى قبة السماء. هناك لن يعرف قلبك النوم ولا حواسك الصحو»[2]، حيث نلمح لغة رامزة، محمّلة بالمصطلحات الصوفية، (النشوة – القلب – الشد بقوة المجهول إلى السماء – الصحو)، التي تعكس رؤية البطل العميقة الحاملة للمقولات الصوفية التي «جعلت لخطاب الوصف في الرواية مسلكاً إلى ما لا يُرى، وإلى أبعد أغوار الذات وأعمق الوجدان»[3].

تجسّد لغة البطل أزمة فكرية، وهي ليست أزمة جزئية، تتمثّل في الحرمان العاطفي أو الجنسي مثلاً، بل هي أزمة شاملة، فهو يريد أن يعرف جوهر الأشياء[4]. يناجي البطل نفسه قائلاً: «يا للرعب. وردة محبة صادقة. وجميلة. يا إلهي. ما العمل لحماية النشوة من النعاس. أو لبعث الشعر الذي مات. يا أصيل الشتاء المعتم»[5]، يظهر من لغة البطل تأزّمه الفكري وقلقه إزاء معرفة الحقيقة، فلا المحبة الصادقة (وردة)، ولا الشعر ذو جدوى، بل معرفة الحقيقة هي التي تحمي النشوة من النعاس. إنّ لغة البطل المتفلسفة تصوّر لنا فكره الفلسفي، حينما يقول: «آن الأوان لأن أفعل ما لم أفعله في حياتي وهو ألّا أفعل شيئاً»[6]. وهكذا يصبح البطل المتكلم منتجاً للفكر والأيديولوجيا، إذ أنّ «المتكلم في الرواية هو دائماً وبدرجات مختلفة منتج أيديولوجيا، وكلماته هي دائماً عينة أيديولوجية، واللغة الخاصة برواية ما تقدّم دائماً وجهة نظر خاصة عن العالم»[7].

---

(1) ينظر: نظام الرواية الذهنية: 47.

(2) الرواية: 158.

(3) في نظرية الوصف الروائي: 393.

(4) ينظر: أُدباء معاصرون: 181.

(5) الرواية: 106.

(6) م. ن: 152.

(7) المتكلم في الرواية، (مجلة فصول): 105.

يستعمل البطل في لغته الاستفهام على نحو لافت للنظر، للتعبير عن قلقه الفكري وأزمته الفلسفية، فيقول البطل: «خبرني بالله ماذا تريد ؟ ولماذا يخيم الصمت رغم الضجيج؟ ولمَ يتنبأ شئٌ في صدركَ بمخاوفَ هوائيةً؟»[1]، تحيلنا التراكمات الاستفهامية إلى الحيرة الفكرية للبطل، لأنّ الوسائل اللغوية الثابتة للتعبير عن وجهة النظر، تؤدي وظيفة تحديد سمات الشخص، الذي ينتمي إليه ذلك الملمح الأسلوبي، وبذلك يمكن تحديد رؤية العالم عند الشخصية، بوساطة تحليل أسلوب كلامه[2]. وهكذا عبّرت لغة البطل عن فكره المتمثل في البحث عن يقين شامل، فهو «لا يبحث طول الطريق عن " السر"، كمجرد إحساس بالنشوة والطمأنينة فحسب، بل إنّه يريد أن يتبع ذلك عن يقين، يشبه يقين المعادلة الشاملة، تصف الكون كلّه بجميع أجزائه»[3].

إنّ لغة البطل ما هي إلّا انعكاس لوعيه الاجتماعي والثقافي، لأنّ لغة المتكلمين في الرواية تعبّر عن مستويات وعيهم المتباينة، التي ترتبط بتكوينهم الثقافي والاجتماعي، فالكلام ينطبع بسمات المتكلم الفردية المرتبطة بعوامل ثقافته، وبيئته ونشأته وتجربته[4].

إذن ينبغي «الوعي بعدم انفصال الظاهرة الأدبية عن سياقها الاجتماعي والثقافي، وتجذر البحث فيها، في سياق لساني التوجه والمنطلقات»[5]. لقد أكّد الناقد (باختين) هذه المسألة، حين ركّز على اجتماعية الإنسان، وبالتالي اجتماعية لغته، فاللغة – على وفق منظوره – ما هي إلّا جزء من حياة الإنسان وجزء معبّر عن وعيه، فهي الواسطة المادية التي يتفاعل بها الناس في المجتمع[6].

---

(1) الرواية: 30.

(2) ينظر: شعرية التأليف، أوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر الحلاوي: 25.

(3) العالم الروائي عند نجيب محفوظ: 132.

(4) ينظر: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام: 191.

(5) الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين: 93.

(6) نقلاً عن: التعدد اللغوي في رواية «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» للأعرج واسيني، أ. جوادي هنية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع (6)، 2010، المتاحة عبر الموقع: www.univ.biskra.dz على الانترنيت: 4، 5.

إنّ المفردات المستخدمة في لغة البطل، تتناسب مع الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، وبعده الاجتماعي، مثل قول البطل: «يخيّل إليّ أني ما زلت قادراً على العمل ولكني لا أرغب فيه، لم تعد لي رغبة على الإطلاق، تركته للمحاسب المساعد في مكتبي، وكل القضايا تؤجل عندي منذ شهر»[1]. فمفردات: (العمل - المحاسب - المكتب - القضايا) تحيل على مهنة المحاماة للبطل، والطبقة التي ينتمي إليها، حيث إنّ المعجم المستخدم والعادات اللغوية عند الشخصية، تعين الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها[2]. ويمكن أيضاً ملاحظة تلك المفردات واللغة المعبّرة عن انتماء البطل الوظيفي والطبقي في قوله: «ما أشبه هذا الشعور بما ينتابني عندما أفكر في القضايا والقانون»[3].

تمتلك شخصية البطل لغة تنسجم مع ثقافته الواسعة والعميقة، فحسب فكرة الناقد (باختين)، إنّ لكل شخصية نهجها الخاص في التحدّث، فإن كانت مثقّفة تكلمت بكلام المثقفين، وإن كانت أدنى ثقافة دلّ كلامها على هذا المستوى الثقافي[4]، ويظهر هذا الأمر في كلام البطل: «واندفعنا برعشة حماسية إلى أعماق المدينة الفاضلة، واختلّت أوزان الشعر بتفجّرات مزلزلة، واتفقنا على ألاّ قيمة البتة لأرواحنا، واقترحنا جاذبية جديدة غير جاذبية نيوتن يدور حولها الأحياء والأموات»[5]. حيث تدلّ لغة البطل على ثقافته الواسعة، كونه شاعراً وسياسياً ومحامياً، مثل قوله: (المدينة الفاضلة - أوزان الشعر- جاذبية نيوتن..). وهكذا تعكس لغة البطل وأسلوبه ثقافته وتكوينه المعرفي والاجتماعي. ولم تخلُ لغته من مفردات السياسة والثورة، بوصفه مناضلاً اشتراكياً وثورياً في الماضي، مثل قوله مخاطباً صديقه المناضل (عثمان): «الحق أن السنوات التي تلت القبض عليكم اتسمت بالعنف والإرهاب فلم يكن بدّ من أن نركن إلى الصمت، ثم انشغل كلٌ بعمله، وتقدّم بنا العمر على نحو ما، ثم قامت

(1) الرواية: 8.

(2) ينظر: الحوار في الخطاب: 101، 102.

(3) الرواية: 21، 22.

(4) نقلاً عن: بنية النص الروائي: 254.

(5) الرواية: 24.

الثورة وأنهار العالم القديم»[1]. إذن عبّرت لغة البطل عن مستوى وعيه وتكوينه الثقافي - الاجتماعي، حيث يمكن القول بأنّ «الجانب اللغوي هنا يكشف عن جدلية العلاقة الوثيقة بين الفرد المنتج للكلام ووسطه الاجتماعي، الّذي يحقّق صلة انتساب الكلام الفردي إلى جماعة تسهم في تكوينه»[2].

والخلاصة إنّ لغة البطل وأسلوبه قد توافقا مع فكره ورؤيته ومستواه الاجتماعي والثقافي، والراوي لم يفرض لغة لا تنسجم مع أفقه ورؤيته وثقافته، مما أسهم في تنوّع أسلوب البطل، وتغيّره بتغيّر الأحوال والمواقف.

لقد تنوّع أسلوب البطل، وتعددت لغته، حيث يتنوّع بين اللغة الفلسفية والأدبية والسياسية والعاطفية، بتنوّع رؤى البطل ومواقفه، وبما ينسجم مع وعيه الاجتماعي والثقافي، فقد تغيّرت لغته بتغيّره من سياسي وشاعر وعاشق، إلى محامٍ، إلى فيلسوف، إلى ماجن، إلى صوفي مغترب، وهكذا تذبذب أسلوبه وتنوع، مع تذبذب وتنوع أحواله، ويمكن تلمّس هذه الظاهرة الأسلوبية في لغة البطل عند قوله: «تكاثفي حتى ينسانا العالم وليختفِ كل شئ عن العين الضجرة. آن للقلب وحده أن يرى. أن يرى النشوة كنجمٍ متوهّج. وها هي تدّب في الأعماق كضياء الفجر. فلعّل نفسك أعرضت عن كلّ شئ ظمأ للحب. حباً في الحبّ. توقاً لنشوة الخلق الأولى. اللائذة بسر أسرار الحياة»[3]. حيث تنوعت لغة البطل وتعددت بين اللغة الشعرية واللغة الفلسفية، ولغة العاطفة واللغة الصوفية، وقد انسجمت تلك اللغة مع تنوع مستوى وعي البطل وتعدّد رؤاه وفكره، واصبح لهذا التنوّع مدلول اجتماعي ومعرفي، لأنّ للتنوّع الذي يقول به الناقد (باختين) دلالة معرفية واجتماعية، تفصحان معاً عن مدى الارتقاء الاجتماعي[4].

إنّ كلام الشخصية البطل وأسلوبها، قد تلاءم مع تلك الشخصية في الجوانب الفكرية والاجتماعية والثقافية كافة، وقد تنوع هذا الكلام لتنوع أوضاع هذه

---

(1) الرواية: 135.

(2) الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية: 193.

(3) الرواية: 64.

(4) ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة، اللغة، الرواية، (مجلة الآداب الأجنبية): 126.

الشخصية، حيث ألزم الراوي نفسه بلغة تليق بالشخصية البطل، «والحق أن مسألة المستويات اللغوية داخل العمل السردي، تعني في المذهب النقدي المتسامح، أن الكاتب الروائي عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية، التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية»[1]. وهكذا أصبحت لغة البطل وأسلوبه مرآة عاكسة لفكره وثقافته وانتمائه الاجتماعي.

أساليب الشخصيات الثانويّة

تدور أحداث الرواية - فضلاً عن الشخصية الرئيسة - على الشخصيات الثانوية، وهي تأتي في الأهمية بعد الشخصية الرئيسة، وتسهم هذه الشخصيات مع الشخصية الرئيسة في بناء الرواية وتشكيل أحداثها[2].

ترتبط الشخصيات الروائية باللغة والأسلوب ارتباطاً وثيقاً، حيث إنَّ «الشخصية أصبحت على وجهٍ ما هي اللغة، كما أصبحت اللغة على نحو آخر هي الشخصية، ولم يعد ثمة مسافة تفصل بين الشخصية في حقيقتها، والأداة اللغوية المعبّرة عنها»[3].

إنّ لغة الشخصيات الروائية تتنوّع بتنوّع تلك الشخصيات، لذلك فإنَّ «لغة النص الروائي لا تسير على نهج واحد، وإنّما تختلف اللغة باختلاف الشخصيات، وإطارهم الاجتماعي والتاريخي»[4]، حيث تتوافر أساليب لغوية عدّة في الرواية، لها تميّزها اللغوي المعبّر عن مواقف الشخصيات وأفكارها، فضلاً عن صفاتها التي تمتاز بها[5]، إذ تعكس أساليب الشخصيات الروائية وجهة نظرها، بوساطة كلامها المتفرّد أسلوبياً[6].

وبناءً على ما سبق فإنَّ «الرواية هي حصيلة أنماط أسلوبية متعددة، ولا يعني

---

(1) في نظرية الرواية، د. عبد الملك مرتاض: 104.

(2) ينظر: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ: 27.

(3) المنتمي: 370.

(4) جماليات الأسلوب في رواية «مجرد 2 فقط»، د. موسى ربابعة، مجلة الأقلام، ع (3)، 1998: 34.

(5) ينظر: أسلوبية الرواية العربية: 44.

(6) ينظر: أسلوبية الرواية في الرهينة: 3.

هذا الأمر أنَّ الروائي يكتب بأساليب متعددة، ولكنّه على الأصح يوظّف هذه الأساليب ويتقمّصها»[1].

يحاول البحث عبر هذا المبحث، دراسة أساليب الشخصيات الثانوية، على وفق تعدد أساليب الشخصيات الروائية وتنوعها، ولغة تلك الشخصيات المتنوعة، والعاكسة للحالة الاجتماعية والثقافية والفكرية لها، لافتاً النظر إلى أسماء تلك الشخصيات ودلالاتها، لأنّ الأسلوب هو اختيار، واختيار الاسم للشخصية يعدّ جزءاً من الأسلوب، وقد حاول البحث تحقيق هذا الأمر عبر المطالب الثلاثة الواردة، محاولاً دراسة أسلوب أهم الشخصيات الثانوية.

اقتصرت الدراسة على ست من الشخصيات الثانوية، وهي: (مصطفى المنياوي - عثمان خليل - كاميليا فؤاد (زينب) - بثينة - مارجريت - وردة)، وذلك حسب أهمّية تلك الشخصيات، ودورها في بلورة أحداث الرواية، ومدى تفاعلها مع الشخصية الرّئيسة في الرواية.

دلالات الأسماء

يعتمد الراوي على أسماء الشخصيات، كونها من الوسائل الفنية المهمة، التي توظّف في الرواية، بغية تعميق الفكرة والمضمون، بوساطة الرمز والإيحاء اللّذين يحملهما المدلول اللفظي للاسم[2].

من المعروف أن التعامل مع الأسماء في الرواية لا يأتي غالباً على أنهّا علامات لغوية اعتباطية، لأنّ الروائي عندما يضع الأسماء لشخصياته يسعى إلى أن تكون متناسبة ومنسجمة، بحيث تحقّق للنص مقروئيته[3].

إنَّ الاسم في الرواية يضفي التميّز على الشخصية، فهو «تمييز وتفضيل، فأن تسمّي معناه أن تميّز هذا عن ذاك، وأن تمنح الشخصية اسماً وتحرّم أُخرى من هذا الاسم، معناه تفضيل الأولى على الثانية، إنَّ السارد وهو يمنح هذه الشخصية

---

(1) أسلوبية الرواية في الرهينة: 3.

(2) ينظر: الرواية الجديدة – بحوث ودراسات تطبيقية -: 90.

(3) ينظر: حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل: 68.

اسماً، فإنّه يقوم بتحديد دورها المستقبلي، من خلال فصلها عن المجموع غير المتميز»[1].

تؤدي أسماء الشخصيات الروائية وظائف عدّة، لعلّ من أهمها تأكيد سمة معينة في الشخصية، فضلاً عن تحديد المكانة الاجتماعية التي يحتلها الشخص، ويسهم هذا الأمر في توطيد العلاقة بين الاسم والشخصية[2].

إنّ أسماء الشخصيات الثانوية في الرواية، متنوّعة في الجوانب التركيبية والمرجعية والمعجمية، ولا يخلو اختيار الراوي لهذه الأسماء من أبعاد أسلوبية. فمن الجانب التركيبي تنوّعت هذه الأسماء بين الأسماء المفردة: (زينب - مارجريت - وردة)، والأسماء المركبة: (مصطفى المنياوي - عثمان خليل - كاميليا فؤاد (الاسم الأول لزينب) -. إنّ ورود بعض هذه الأسماء مركّبة تحيل على دلالات فكرية ونفسية، إذ توحي بشدّة عناية البطل واهتمامه بتلك الشخصيات، (فمصطفى وعثمان) صديقان لبطل الرواية، وقد أثرّا فيه تأثيراً عظيماً من الناحية الفكرية والسياسية. كما إنّ (كاميليا فؤاد) كانت قريبة إلى وجدان البطل، كونها حبيبته (في الماضي).

من الناحية المرجعية يظهر، أن أغلب هذه الأسماء ذات مرجعية دينية، مثل (مصطفى - عثمان خليل)، و لهذا يتوقع المتلقي أن تتصرف شخصيات هذه الأسماء على وفق قيم الإيمان، وقطع الشك باليقين، لكن تحصل مفارقة، لعدم تطابق سلوك تلك الشخصيات وعقائدها مع هذه الأسماء، ليتشكّل بُعد أسلوبي ذو دلالات فكرية وفلسفية، فمصطفى وعثمان يُعدّان نموذجين للمثقف اليساري في الرواية، فالإيمان بالاشتراكية والعلم غلبا عليه، كما إنّ عثمان قد سُجن بسبب مبادئه الاشتراكية، وحينما يخرج لا يتخلى عن مبادئه وأفكاره[3]. إذن تحققت الجمالية بفعل المفارقة الحاصلة عن عدم تطابق مرجعية الاسم مع طبيعة

---

(1) سيمولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة) لحنا مينا نموذجاً، سعيد بنكراد : 52.

(2) ينظر: بنية الشكل الروائي: 252 وشيعريةت د رومانيَن (سدقى هروري) دا، ئەمين عەبدو لقادر: 139.

(3) ينظر: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ: 80.

الشخصية في الرواية، لأنّ أسماء الشخصيات لا تتناسب مع مسمّياتها، إذن أراد الروائي إحداث فعل المفارقة[1].

أمّا دلالة الأسماء من الناحية المعجمية، فنجد أن (مصطفى) يدل على الصفاء والقدسية، فالاصطفاء هو تناول صفو الشيء، ويوم صافي الشمس أي خياره، وأصفاه المودة أي أخلصها، والذي يصافيك الإخاء، ومحمد ﷺ مصطفاه أي مختارهُ[2]، وكلّ هذه الدلالات تخالف شخصية مصطفى ولا تنسجم معها، فهو ليس من الأصفاء، بل يمارس الفن النفعي غير الرفيع عبر الصحافة والإذاعة والتلفزيون، وقد سمّي هذا الفن باللّب والفشار، يقول مصطفى: «وها أنا أبيع اللّب والفشار عن طريق الصحف والإذاعة والتلفزيون، على حين تنهض أنت قمة من قمم المحاماة في ميدان الأزهار»[3]. هكذا أطلق الراوي اسم (مصطفى) على شخصية أبعد ما تكون عن دلالة هذا الاسم، لتصبح العلاقة بين الاسم والشخصية علاقة تضاد وتناقض، ومما زاد بعد التضاد والتناقض نعت هذا الاسم بلقب (المنياوي)، وهذه التسمية تدل على القدر والموت، فيقال: (لقد ساقه المني إلى جدث، أي ساقه القدر)، والمنية الموت، لأنّه قُدّرَ علينا[4]. إذن جمع الراوي بين شيئين غير منسجمين، أو متباعدين وهما (الاصطفاء والاختيار والقدسية - والموت أو القدر)، ليعمّق فعل التناقض والمفارقة.

وتجدر الإشارة إلى أن إسناد (مصطفى) إلى (المنياوي) وذكرهما معاً، يحدث دلالات جديدة مخالفة لدلالة (مصطفى)، فعندما نقول مصطفى الميّت، أو مصطفى القدر والحتف، نقصد أنّ فعل الاصطفاء ودلالة النخبوية والنموذج، قد تلاشا بفعل هذا اللقب، كأنّ هذه التسمية للشخصية تحيلنا على معنيين متناقضين، معنى الاصطفاء والنموذج لشخصية مصطفى السابقة، حينما كان ثورياً ومبدئياً واشتراكياً، والميت الآن، لأنها تمارس فن (اللب والفشار).

---

(1) ينظر: شعرية الخطاب السردي: 16.

(2) ينظر: تاج العروس، الزبيدي، مادة (صفو).

(3) الرواية: 20.

(4) ينظر: لسان العرب، مادة (مني).

إذن اسم (مصطفى المنياوي) يناقض ظاهراً شخصية مصطفى، كونه أصبح نفعياً ومادياً في وقته الحاضر، ويطابق حال هذه الشخصية، بفعل انتفاء (المنياوي) معنى (مصطفى)، وتسمية هذه الشخصية ذات الوجهين الدلاليين، تنسجم مع هذه الشخصية ذات الوجهين (مبدئي سابقاً، ونفعي حالياً).

أمّا اسم الشخصية الثانوية (عثمان خليل)، فإنّ (عثمان) يدل على القوة والشدة والشجاعة، كما يدل على الاستعانة والاجتهاد، فمعنى (عثمان) هو القوة، فـ (عثمثم) هو الجمل القوي الشديد، أو الأسد، أو فرخ الثعبان، واعتثم به أي استعن به، وفلان يعثم أي يجتهد في الأمر، ويعمل نفسه فيه[1]، وكلّ هذه المعاني والدلالات تنطبق على شخصية عثمان، سواء من ناحية الصفات الجسمية، أو السلوكية أو الفكرية، فعثمان يتّصف بقوة جسمه ومتانته، كما وصفه الراوي قائلاً: «ودخل رجلٌ. ربعة متين البنيان. شاحب اللون. كبير الوجه، حليق الرأس، قوي الفكين والأنف، يشع من عينيه العسليتين نور حاد»[2]. كما يتّصف عثمان بثوريته ومبدئيته، واجتهاده والاستعانة به، فـ «هذه الشخصية تعد نموذجاً للإنسان، الذي يستمدّ قوته من أفكاره ومن مبادئه»[3].

ومما يعزّز هذه الدلالة إسناد هذا الاسم إلى (خليل)، الدّال على الفقير المصاب في حاله، والتحمل أو البقاء في أقسى الظروف أو الطعن أو الحبيب، لأنّ الخليل هو الفقير الذي أصابته ضرّ في ماله، وكل شيءٍ يبقى في الشتاء، واختللته طعنته بالرمح، وفلان خلّي بمنزلة حبّي[4]. وتنطبق هذه المعاني على شخصية (عثمان خليل)، الثوري المضحي، الذي سجن. وتحمل أقسى الظروف، وقد طعنّه اصدقاؤه وأحبابه، حيث كان خلاً وحبيباً لعمر و مصطفى.

كما توحي دلالة (عثمان) بالتجدّد والنضارة والشباب، لأنّ عثمان في المعجم يدل على (الثعبان)، وهو رمز النضارة والتجدّد والحياة والشفاء، إذ يجدّد شبابه

---

(1) ينظر: لسان العرب، مادة (عثم).

(2) الرواية: 130.

(3) محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص: 85.

(4) ينظر: معجم العين، الفراهيدي، مادة (خلّ).

بنزع جلده كل عام، وهذه الفكرة مأخوذة من الأساطير والملاحم القديمة، ولا سيّما ملحمة (كَلكَامش)، حيث سرقت الحية عشب النضارة والشباب من كَلكَامش، عندما كان يغتسل في ماء البئر، حينما كان عائداً إلى مملكته (اوروك)[1]. وهكذا تنطبق دلالة التجدّد والنضارة مع الشخصية (عثمان)، رمز الثورة والتجدد والتطلّع إلى الحياة الجديدة.

أمّا شخصية (زينب)، زوجة البطل (عمر الحمزاوي)، فقد أطلقت عليها تسميتان، (كاميليا فؤاد) قبل زواجها ب (عمر)، حينما كانت مسيحية، وتلميذة للراهبات، وأحبّت (عمر)، ثم تزوجا، فسميّت باسم (زينب).

لقد تحوّل اسم الشخصية بتحول حالها، ويلحظ تطابق الدلالات المعجمية وتماثلها للتسميتين، مع حال الشخصية وتحولها، فكاميليا يعني الزهرة الحمراء[2]، الدالة على الحب والعشق، و (فؤاد) يعني القلب لتوقده، والفئيد ما شوي على النار[3]، وتنسجم هذه المعاني الدالة على الحب والعشق، وتوقّد القلب وحرقته مع حب (كاميليا فؤاد) و(عمر الحمزاوي) قبل زواجهما، وقد تصوّر (عمر) هذا الحب بالقول: «تزوجتُ قلباً نابضاً لا حدودَ لحيويته، وشخصية فاتنة حقّاً، تلميذة مثالية للرّاهبات، مهذّبة بكل معنى الكلمة»[4]. أمّا بعد الزواج فتحول اسم (كاميليا) إلى (زينب)، وانسجم هذا التحول في الاسم مع التحول في حال (زينب) وعلاقتها (بعمر)، فزينب في المعجم له دلالتان متضادتان، تدل الأولى على الأرنب القصير السمين، والثانية تدل على شجر حسن المنظر، طيّب الرائحة[5]. أمّا الدلالة الأولى فتنطبق على شخصية زينب من الناحية الجسمية، لأنّها تحولت بعد زواجها إلى امرأة مترهلة، مليئة بالشحوم والدهون وسمينة، في حين تنطبق الدلالة الثانية على جوهر هذه الشخصية المثالية، التي ظلّت مخلصة لزوجها ومحبة إيّاه، على الرغم من تحول الزوج عنها، وهجره إيّاها.

---

(1) ينظر: ملحمة كَلكَامش، طه باقر: 193،194.

(2) ينظر: المورد الوسيط، د. روحي البعلبكي ومنير البعلبكي، مادة (campus).

(3) ينظر: لسان العرب، مادة (فأد).

(4) الرواية: 48.

(5) ينظر: لسان العرب، مادة (زنب).

إنّ تسمية (زينب) تقليدية وقديمة، وتنسجم مع رتابة حياة (زينب) ونمطيتها بعد الحب والزواج، إذ أنّ «اسم الزوجة زينب وما يوحي به من تقليدية ورتابة، هذا المعنى الذي انسحب على حياته كلها، إذ ترك طريق الجهاد إلى الحياة التقليدية، حيث الدعّة والطمأنينة والحياة الرتيبة»[1].

قد يوحي أطلاق تسميتين على شخصية (زينب)، بتغيّر وجهة نظر الراوي تجاه الشخصية، ففي الوقت الذي كانت وجهة نظر الراوي تتمثّل في قيم الحب والعشق تجاه هذه الشخصية، تحولت هذه الرؤية إلى الرتابة والتقليدية والجمود، لذا تحوّل الاسم من (كاميليا فؤاد) إلى (زينب)، بتحول وجهة نظر الراوي تجاه هذه الشخصية، لأنّ بالإشارة إلى الشخصية الواحدة بأسماء متعددة، يمكن حينئذ تحديد وجهة نظر، تبنّاها الراوي في كل حين في أثناء سرده[2].

وبالتحوّل إلى الشخصية الثانوية (بثينة)، ابنة البطل (عمر الحمزاوي)، يظهر بأنّ معنى (بثينة) المعجمي ينسجم مع سمات هذه الشخصية الجسدية والنفسية والثقافية والفكرية، فبثينة تصغير (بثنة)، وهي الرملة اللّينة أو الناعمة، أو الأرض اللّينة والسهلة، أو الأرض الطيّبة، وكل حنطة نبتت في الأرض السهلة، وهي المرأة الحسناء البضة[3]. إذن تدل (بثينة) على النعومة والسهولة والحسن والطيبة والعطاء واللّين، وهي دلالات ومعان تنسجم مع شخصية (بثينة)، إذ هي فتاة جميلة وذكية، تدرس العلوم وتكتب الشعر، كما أحبّت (عثمان) صديق والدها وتزوجا، وقد نبتت في أرض سهلة متمثلة بعائلتها المزدهرة في التّرف والرخاء، فقد «نبتت في صندوق من البلور، تكتب الشعر، وتدرس العلوم، وتتساءل عن الحب الذي يحيط بنا كالهواء، والأسرار التي تلحفنا كالنار، والكون الذي يرهقنا بلا رحمة»[4].

أمّا (مارجريت) فإنّ تسميتها تتطابق أيضاً مع تكوينها الانجليزي، إذ كانت راقصة انجليزية النشأة، وقد دلّت تسميتها الإنجليزية عليها، وتعني نوعاً من

(1) الرمزية في أدب نجيب محفوظ: 204.
(2) ينظر: شعرية التأليف: 36.
(3) ينظر: لسان العرب، مادة (بثن).
(4) العالم الروائي عند نجيب محفوظ : 140.

النبات المسمّى (اللؤلؤية)[1]، وهي دلالة تنسجم مع رشاقتها وأناقتها، لكونها صديقة اللهو والعبث لعمر الحمزاوي.

أمّا شخصية (وردة) في الرواية، فهي شخصية ثانوية مؤثرة في البطل وفي أحداث الرواية، كانت من صديقات (عمر) في مرحلة بحثه عن الانفراج الوقتي والسعادة المؤقتة، واختياره اللذة طريقاً للنشوة، فقد أحبّها وتعلّقَ بها، واسم (وردة) أي الزهرة يدل على النضارة والحسن والجمال، فهي رمز الحب والجمال، وتنسجم هذه الدلالات مع جمال هذه الشخصية ورقّتها، إذ يخاطبها (عمر) بالقول: «خبريني أأنت مستصفاة من ماء الورد؟»[2]. ومن الدلالات المعجمية الأخرى لوردة التلوّن بألوان مختلفة، و(عشية وردة)، إذا احمّر أفقها عند الغروب وطلوع الشمس، وذلك علامة الجدب، ووِرده إذا بلغت إلى البلد ولم تدخله[3]. وتنسجم هذه الدلالات مع حياة وردة، إذ كانت طالبة في المعهد، وأحبّت التمثيل ولم تبلغه، فمارست الرقص، وتحول لون حياتها من الحياة المستقرة الآمنة إلى حياة الفجور واللهو.

كما أن اسم (وردة) يعكس تجربة (عمر)، الذي صادقها وعاشرها أملاً في الانفراج، بيد أن وصول عمر إليها قد أنهى الغاية، ولم يصل البطل بها إلى حقيقة الوجود والسعادة، فكما تذبل الوردة عند ملامستها، فقد ذبلت تجربة (عمر) معها حال وصوله إليها، إذ كان انفراجه وقتياً، وسرعان ما هجرها وعاد إلى قلقه وأزمته، إذ أنّ «وردة في اللفظ شأن الزهور، نعانقها مشاهدة، ونلامسها بالعين، فإن لمسناها تناثرت أوراقها وفقدت معناها»[4]. إذن اسم (وردة) الدّال على الذبول، كافٍ للدلالة على قصر تجربة الجنس طريقاً للنشوة[5].

والخلاصة إنّ اختيار الراوي لأسماء الشخصيات الثانوية لم يكن اعتباطياً، فقد ظهرت براعة الراوي في هذه الاختيارات الدالة ذات الأبعاد الأسلوبية، لغايات ودوافع فنية وجمالية وفكرية.

---

(1) ينظر: المورد الوسيط، مادة (mark).

(2) الرواية: 80.

(3) ينظر: لسان العرب، مادة (ورد).

(4) الذهنية وتجلياتها في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ: 6.

(5) ينظر: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ: 273.

لغة الشخصيات الثانوية من الوجهة الاجتماعية والثقافية و الفكرية

تتّسم اللغة في الرواية بالطابع الاجتماعي، كونها نتاجاً إنسانياً إذ «أنّ اللغة مقوم أساسي من مقومات الوجود الإنساني، وبالتالي فإنّ اللغة -وهذا تأكيد مهم وأولي في الفرويدية - هي أيضاً اجتماعية بصورة شاملة»[1]. ونتيجة لاجتماعية اللغة يحصل التنوّع الكلامي في النثر الروائي، ويعد هذا الأمر -وحسب رأي باختين- شرطاً للنثر الروائي، وباتفاق منطقها مع منطق الحياة، إذ لا يمكن لإنسان أن يستعير لغة سواه من دون أن يفقد مصداقيته في الحياة والرواية معاً[2]، إذن «الرواية تنوع كلامي (وأحياناً لغوي) اجتماعي منظّم فنياً، وتباين أصوات فردية»[3].

إنّ دراسة الجانب الاجتماعي، والانتماء الطبقي والثقافي للغة الشخصيات الروائية ضرورة، لأنَّ أنسب طريقة للأسلوبية الروائية هي الطريقة السوسيولوجية، إذ يرى (باختين) أن الأسلوبية لهذا الجنس الروائي لا يمكن أن تكون سوى الأسلوبية الاجتماعية[4]. وهكذا يمكن القول أن «الكلمة في النثر الروائي، تعدّ وسيطاً بين النص ومحيطه الاجتماعي»[5]. إنّ لغة الشخصيات الثانوية في الرواية تعكس انتماءها الاجتماعي والطبقي والثقافي، فلكلّ شخصية من هذه الشخصيات لغتها الخاصة بها، لأنّ في «الكتابة الروائية يتعدّد حضور الشخصيات، كما تتعدد اللغات، وهي رؤية مستمدة من المجتمع الذي لا يضم فرداً واحداً، وإنّما عدّة أفراد يتفاوتون في وعيهم الفني ومستوياتهم الاجتماعية ولهجاتهم المختلفة، هذه السمة الحوارية التي يقصد إليها الروائي قصداً، ليقدّم الحياة في مختلف مستوياتها»[6].

---

(1) المبدأ الحواري: 45.

(2) ينظر: في مشكلات السرد الروائي، د. جهاد عطا نعيسة: 112.

(3) الكلمة في الرواية: 11.

(4) نقلاً عن: بلاغة الخطاب وعلم النص: 381.

(5) سردية الحوارية وكتابة الخرق في رواية ((القيامة.. الآن)) لإبراهيم درغوثي، أ. رمضان العوري، عبر الموقع: (www.arissforum.com) على الانترنيت. 2.

(6) الحساسية الجديدة في الرواية العربية، عبد الملك أشهبون: 157، 158.

صيغت لغة (مصطفى المنياوي) لتتناسب مع حالته الاجتماعية ومهنته الإعلامية، وتوجّهه المادي النفعي، ويمكن تلمّس هذا الشيء في قوله: «وها أنا أبيع اللّب والفشار عن طريق الصحف والإذاعة والتلفزيون على حين تنهض أنت قمة من قمم المحاماة في ميدان الأزهار!»[1]، لقد استخدم مفردات خاصة بمهنته، لأنّ مفردات الصحفي تختلف عن مفردات الطبيب، والأخيرة تختلف عن عبارة البسطاء، ويستخدم الصحفي عبارات مأخوذة من الصحافة وما يتعلق بها[2]، يقول مصطفى مشيراً إلى مهنته الإعلامية المسلية: «ولذلك اخترتُ أبسط الطرق وأصدقها وهو أن أكونَ مسلياً»[3].

تعكس لغة مصطفى ثقافته الفنية والاشتراكية، كونه اشتراكياً سابقاً، فمثلاً مفردة (الاكتفاء الذاتي) في قوله: «عندي اكتفاء ذاتي، وهو عبث شائع بين الأزواج الصالحين»[4]، تحيل على ثقافته الاقتصادية والاشتراكية. ومثل قوله: «اقترح على رئيس التحرير أن ألقي محاضرات عن التوعية الاشتراكية على موظفي وعمال الدار»[5]، وهكذا عبرّت لغة (مصطفى) عن الآفاق الاجتماعية والثقافية لهذا الشخصية، لأنَّ اللغة «ليست مجرد أصوات وتراكيب، ولكنّها أبعد من ذلك، إنّها الأفق الاجتماعي ككل، وهذا ما يؤكد عليه التصوير الباختيني»[6].

أمّا (عثمان خليل) صديق (مصطفى) و(عمر)، هذا الثوري الاشتراكي الذي تميّزت شخصيته بثبات المبدأ والتضحية والتحمل، وعاش مدة طويلة في السجن، فقد حملت لغته نزعته الثورية وثقافته الاشتراكية العميقة، مثل قوله: «الواقع أن السجن لا يخلو من مزية، فالسجناء يمارسون حياة لا طبقية فيها مما نحب أن يتحقق في الحياة»[7]. حيث تبرز في لغته مصطلحات اشتراكية (لا طبقية)، وأخرى تعكس مدى تضحيته وتفانيه (السجن)، فقد قضى جزءاً من عمره في هذا المكان

(1) الرواية: 20.
(2) ينظر: ميخائيل باختين ودراسات أُخرى عن الرواية: 67.
(3) الرواية: 149.
(4) م. ن: 70.
(5) م. ن: 101.
(6) في النص الروائي العربي: 63، 64.
(7) الرواية: 142.

المعزول. ويطغى هذا الإيثار والتضحية أيضاً في قوله مخاطباً صديقه (عمر): «اصح. أُسرتك في خطر. إذا اتجه الشك إليك فسيتعرضون للبهدلة. أنا لا أخافُ على نفسي، فقد نذرتها للهلاك، ولكن يجب أن تعود إليهم»[1]. وهكذا برز الوعي الاجتماعي والثقافي لشخصية (عثمان) بوساطة أسلوبه في الكلام وفي لغته، ليحدد همومه وانحداره الاجتماعي وطبيعة شخصيته، لأنَّ الأساليب المعبّرة عن ماهية الذوات المتحدثة عن الانحدارات الطبقية والاجتماعية وهمومها ورغباتها، لها أهميتها في تجسيد الوعي الاجتماعي بتلك الأساليب[2].

إنّ لغة الثورة والسجن هي الطاغية على أسلوب (عثمان خليل)، فهو يصوّر حياته في السجن، وقد انسجم أسلوب هذه الشخصية مع وضعها الاجتماعي والثقافي والفكري، مثل قوله: «الحق أنّنا عوملنا معاملة سيئة جداً أول الأمر، ولكنّها تغيّرت بطبيعة الحال بعد قيام الثورة»[3].

لقد تلاءمت لغة (عثمان خليل) وأسلوبه مع مستواه الثقافي والمعرفي، فكثيراً ما يستعمل (عثمان) لغة مجازية راقية مفعمة بالصور الاستعارية والمجازية، فمثلاً يقول: «من الحمق التعرض بماضٍ مسلول ما دام المستقبل ينهض راسخاً بصورة أقوى ملايين المرات من جبن الجبناء»[4]. إذ عبّر عن أمله وتفاؤله وثبات مبدئه، وقوة عزيمته وصلابة إرادته، بوساطة لغة مجازية راقية تنسجم مع ثقافته، كونه محامياً وخريج الحقوق، وحزبياً اشتراكياً مناضلاً، لقد صوّر لنا الماضي بأنّه كائن مسلول، وشخّص المستقبل على هيئة كائن ينهض ثابتاً وراسخاً. إذن عكس أسلوب الشخصية انتماءها ومزاجها، وجعلها متميزة بأسلوبها، إذ أنّ «اختلاف المتحاورين، وتباين مستوياتهم - انتماءً وثقافة ومزاجاً- ينعكس على لغة حوارهم، ويجعل لغة كل شخصية تنماز من لغة الشخصيات الأُخرى»[5].

---

(1) الرواية: 169.

(2) ينظر: ميخائيل باختين ودراسات أُخرى عن الرواية: 20.

(3) الرواية: 132.

(4) م. ن: 136.

(5) لغة الرواية وبنية الشخصية النفسية رواية الوشم أنموذجاً، د. كريم مهدي المسعودي، مجلة التربية والعلم، ع (2)، 2012: 517.

تطغى لغة الشخصية (زينب) وأسلوبها على الرواية، وتؤثّر في بطل الرواية، بوصفها زوجة له وأم أطفاله، وهي مسيحية أصلاً (كاميليا فؤاد)، التي أحبّت (عمر)، ثم أصبحت زوجة مخلصة وصالحة لأسرتها وبيتها، وربة بيت ماهرة، حريصة على زوجها وبيتها وأولادها، كما تميّزت هذه الشخصية بثقافتها المحدودة وغير العميقة، على الرغم من أنها كانت تلميذة عند الرّاهبات، ويمكن تلمس هذه الخصال الاجتماعية والثقافية في لغتها وأسلوب كلامها، مثل قولها وهي تخاطب زوجها، بلغة الوفاء والإخلاص والمحبة: «أنتَ من يهمني، أنتَ وحدك..»[1]. وتعبّر عن قلقها تجاه زوجها الذي هجر زوجته وأسرته، هذا القلق النابع من حرصها على الزواج والأسرة، إذ تقول: «كنّا أسعد أسرة، ولم يكن مثله في الرجال أحد، ثم انهار كل شيء..»[2]. وبذلك حافظت الشخصية على نبرتها الخاصة والمتميّزة، وأسلوبها الخاص، الذي يعكس أجواء الأسرة والزوجة المثالية، والتعلق بالبيت الأسري، «فكل شخصية في الرواية تحافظ على لغتها الاجتماعية، ونبراتها المميّزة وأسلوبها الخاص، وتقطع مساحة خاصة بها في أثناء الخطاب الروائي، لتتكلّم بصوتها الذي يشخّص لغة اجتماعية»[3].

كما تعكس لغة (زينب) ثقافتها المحدودة وغير العميقة، يلحظ ذلك مثلاً في قولها: «ولا تؤاخذني على عدم فهمي لما تبحث عنه من معنى لوجودك أو للحياة، ولكنّي لا أجد علاقة بين ذلك وبين انقلابك على عملك ومستقبلك وأسرتك، لماذا لا تعود إلى استشارة الطبيب ؟»[4]. فهي لا تفهم القضايا الفلسفية العميقة التي شغلت بال زوجها (عمر)، وجعلته بعيداً عن الأسرة، كما لا ترى مبرراً لزوجها بانشغاله عن الزوجة والأسرة بمثل هذه الأمور. إذن أفصحت لغتها عن مستواها الثقافي غير العميق، وضعف إلمامها بالقضايا الفكرية والفلسفية العميقة، على النقيض من زوجها. ومما يظهر سذاجة معرفتها، إيمانها بالطّالع والتنجيم وشر الحسد والعيون، مثلما يظهر في قولها معلّقةً على رأي (الطباخة): «قالت أن الرجال

(1) الرواية: 46.

(2) م. ن: 155.

(3) في مناهج تحليل الخطاب السردي: 278.

(4) الرواية: 153.

السعداء الناجحين عرضة للعين..»[1]، إذ تقبل أي رأي يُعرَضُ عليها، وهكذا تناغم أسلوب (زينب) مع وعيها وثقافتها، كما تناغم مع وضعها الاجتماعي، فكانت كلماتها حاملة لأبعاد سوسيولوجية ومعرفية انمازتْ بهما لغة هذه الشخصية.

أمّا بثينة ابنة عمر الحمزاوي المدلّلة، فقد عاشت في البذخ ورغد العيش، في ظلّ رعاية الوالدين، كانت جميلة المنظر وفاتنة، كما عشقت وأحبّت صديق والدها (عثمان خليل)، وأخيراً تزوجا، وقد أحبّت الشعر ونظمته، فضلاً عن أنّها طالبة علوم، فجمعت في ثقافتها بين الفن والعلم. ولا غرابة أن تكون لغتها وأسلوبها ناعمين نعومة نشأتها وشخصيتها وشاعريتها وعشقها، فكانت لغة الورود والياسمين، مثل قولها: «أول ياسمينة، صغيرة جداً ولكن رائحتها قوية، هل أقطفها لك؟»[2]، إنهّا لغة ناعمة ورقيقة مثل رقّة هذه الشخصية، فهي لم تخرج في أسلوبها على لغة الأنغام والموسيقى، إذ تقول: «كأنني أبحثُ عن أنغامٍ في الهواء»[3]، إنّه أسلوب عاكس ثقافتها الفنية والشعرية.

إنّ تواصل شخصية (بثينة) مع والدها (عمر)، في حوار متبادل بينهما، فرض لغة وأسلوباً خاصين، مفعمين بالألفاظ الدالة على الشعر والشاعرية، ويبدو أن مناخ القول بينهما قد اقتضى مثل هذا الأسلوب، فحديثها مع والدها يتطلّب مثل هذا الأسلوب، لأنّ والدها كان شاعراً في الماضي، وهي متأثرة به وبديوانه[4]. إذ أنّ كلام الشخصيات يتحقّق بحسب طبيعة مناخ القول، ذلك أنّنا نجد مستويات التعبير تختلف من أجل التواصل مع الآخر، باختلاف الانتماء الثقافي والمهني، وباختلاف مناخات الكلام[5].

إنَّ اللّافت للنظر في لغة بثينة، خلوها من الألفاظ العلمية، على الرغم من أنّها طالبة علوم، إذ أنّ لغة الفن والشعر كانت هي الطاغية، ولعّل مردّ ذلك هو ولعها

---

(1) الرواية: 31.

(2) م. ن: 76.

(3) م. ن: 35.

(4) ينظر: م.ن: 34، 35، 36، 38، 39.

(5) ينظر: في النص الروائي العربي: 86.

وتعلقها بالشعر أكثر من العلم، وإن عدم توظيفها للمفردات العلمية، يفصح عن ضعف ميل هذه الشخصية إلى العلم، على نقيض الشعر والفن.

تبرز شخصية وردة الراقصة في الرواية عشيقةً للبطل (عمر الحمزاوي)، وتتميّز حالها بالتحوّل من حياة الاستقرار والدعّة والتعليم (في معهد التمثيل)، إلى حياة اللّذة والدعارة والرقص والملاهي اللّيلية، وتجربة العاطفة، واللذّة الوقتية مع البطل، إنّها «رمز للمرأة، التي تدفعها ظروف المجتمع الذي لا يرحم إلى السقوط في الهاوية»[1]، لذا ورد أسلوبها منسجماً مع وضعها الاجتماعي والمهني والثقافي، فمثلاً تخاطب عشيقها (عمر) قائلة: «ذوقك شمبانيولي حقاً، ولكنك مسرف»[2]، ولا تلبث أن تستخدم ألفاظ الحب والهوى في لغتها، قائلةً: «ليس عندي لك إلا الحُب فأن زهدت فيه انتهى كلّ شئ..»[3]، ويبدو أسلوب اللهو والحب المتناغم مع مهنة الشخصية ووضعها الاجتماعي، فلم تخلُ تلك اللغة من الألفاظ الرقيقة، والعبارات المشحونة بصور العشق واللّذة، وكثيراً ما تخاطب غريمها بهذا الأسلوب الرقيق، مثل قولها لعمر: «أنا أُحدّثكَ بلغة القلب..»[4].

لقد عكست لغة (وردة) مستواها الثقافي والمعرفي، بوصفها خريجة المعهد، فانسجم أسلوبها البليغ والرّاقي مع تلك الثقافة، ويمكن تلمّس ذلك في قولها: «ألا ترى أننا نجد والعالم من حولنا يعبث ؟»[5]. حيث تظهر بلاغة كلامها ورشاقة أسلوبها، بوساطة الملامح اللغوية الموظّفة بعناية ودقة، عبر استخدامها صيغاً لغوية متنوّعة، مثل التعجب والاستثناء والاستفهام، مستخدمةً مفردات ذات دلالات ثرية وعميقة لها أبعاد فلسفية. ومن الأمثلة الأخرى على هذا الأسلوب المتناغم مع ثقافة هذه الشخصية قولها: «ما كان أقساكَ ! إنّكم لا تؤمنون بالحب إلاّ إذا كفرنا به..»[6]. وهكذا نجد لهذه الشخصية نمطيتها الاجتماعية والثقافية الخاصة، وأسلوبها المتميّز، ولغتها المعبّرة عن وعيها الاجتماعي والثقافي.

---

(1) دراسة في أدب نجيب محفوظ تحليل ونقد: 42.

(2) الرواية: 79.

(3) م. ن: 110.

(4) م. ن: 151.

(5) م. ن: 83.

(6) م.ن: 117.

ومن الشخصيات الثانوية الأخرى في الرواية، التي ينبغي أن نقف عند أسلوبها ولغتها شخصية (مارجريت)، وهي العشيقة الأخرى للبطل (عمر الحمزاوي) في أثناء بحثه عن السعادة بوساطة اللّذة والجنس، فمارجريت كانت راقصة وومومساً في الملاهي الليلة، وقد تعرّفها عمر، وارتبط معها زمناً، وتعد هذه الشخصية من ذوي الثقافات المحدودة والتكوين الانجليزي، وتبرز في لغتها المفردات اللّبقة والرّقيقة التي تتناسب مع مهنتها، مثل قولها: «أنت ظريف بقدر ما أنت طويل»[1]. ولا غرابة أن تردد الأغاني بصوتها العذب وغنائها الطرب، إذ رددت بصوتها الشجي أغنية: «كلما رأيتك كثيراً ازددت شهوة وكلما ازدادت شهوتي زاد لهيبي»[2]. وقد تناغم خطابها الغنائي مع عملها ووضعها الاجتماعي والثقافي.

وبناءً على ما سبق يمكن القول إنّ كل شخصية ثانوية في الرواية قد امتلكت أسلوبها الخاص بها، وقد تنوعت هذه الأساليب وتعدّدت، بتنوع وتعدّد مستوياتها الاجتماعية والثقافية.

إنّ هذا التعدّد الأسلوبي واللغوي مؤشر إلى قلة سطوة الراوي على الشخصيات، إذ أفسح المجال لتلك الشخصيات لتعبّر عن مواقفها ووعيها، لأنّه «كلما زادت سطوة الراوي / الروائي كلما [كذا] انكمشت حدة الوعي الاجتماعي وغابت معها التعددية اللغوية، وكلما قلتْ سطوة الروائي / الراوي كلما[كذا] زادت حدة الوعي الاجتماعي وبرزت التعددية»[3]، وإن يُلحظ تقارب هذه الأساليب، بسبب تقارب المستويات الثقافية والاجتماعية لبعض هذه الشخصيات، فمثلاً كان (عثمان و مصطفى) محاميين ومناضلين اشتراكيين، فثمة عوامل اجتماعية وثقافية مشتركة بينهما، كما أنّ (وردة - مارجريت) اشتركتا في المهنة والوضع الاجتماعي، (راقصات في الملاهي)، بيد أن هذا الأمر لم يكن عائقاً عن امتلاك كل شخصية أسلوبها ولغتها، مما كوّن التعدد اللغوي والأسلوبي.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التعدد قد أسهم في اقتراب الرواية إلى أصلها وروحها

---

(1) الرواية: 62.

(2) م. ن: 106.

(3) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: 65.

التي حددّها باختين، وهي الروح الكرنفالية، إذ «تتّفق الكرنفالية مع ما في الرواية من حيوية وتعددية أسلوبية، واختلاف وجهات النظر وتباين الأصوات، وهي بهذا تشبه ما يجري في مواسم الاحتفالات الجماهيرية الثقافية الخاصة»[1]. إنّ باختين لمس سمة أساسية تميّز الرواية، وهي تعدّد أساليبها المرتبطة بالوعي المتعدد، أي المتنوّع اللغات، فمن سمات الرواية التنوّع الأسلوبي المتعمّد، ورفض الأسلوبية الواحدة[2]. لقد أقترب الراوي، بفضل هذا التعدد الأسلوبي، إلى الحوارية، لأنّ التلاؤم بين الشخصية ولغتها الاجتماعية قد أسهم في إبراز الحوارية، على الرغم من أن الرواية في الناحية الفنية والتقنية قريبة من المونولوجية، حيث يبدو البطل - نوعاً ما- مسيطراً على مجمل أحداث الرواية.

يُعدّ تحديد موقف الشخصية من الأحداث الروائية سبباً لتحديد أسلوب الشخصية، لأنّ معرفة وجهة نظر الشخصية عبر لغتها تسهم في معرفة أسلوبها[3]، وتتحدّد موضوعية الرواية عبر تعدد وجهات النظر الخاصة بالشخصيات من غير تدخل الراوي، وهذه الحرية المتاحة لوجهات نظر الآخرين تعدّ الأفضلية الأساسية للشكل الجديد للرواية[4].

لقد أكّد الناقد الروسي (أوسبنسكي) أهمية وجهة النظر في المستوى التعبيري، ولا سيّما في تلك الحالات التي يستعمل فيها المؤلف لغة مختلفة لوصف الشخصيات المختلفة[5].

إنّ وجهة النظر على المستوى التعبيري هي الأسلوب الذي تعبّر الشخصية بوساطته عن نفسها، إذ تؤثر وجهة النظر في نمط اللغة وأسلوب الكلام، كما تؤثّر طريقة التعبير في وجهة النظر[1].

---

(1) الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين: 129.

(2) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستو يفسكي: 157. وميخائيل باختين ودراسات أُخرى عن الرواية: 19.

(3) ينظر: أسلوبية الرواية العربية: 45.

(4) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي: 95.

(5) ينظر: شعرية التأليف: 29.

تتجلّى وجهات النظر الأيديولوجية ـ في طريقة تعبير الشخصيات الثانوية ـ في الرواية عن آرائها، بوساطة ما تقوله ـ في العالم المحيط بها، «لأنّهم هم اللسان الناطق بالموقف الأيديولوجي»[2].

عبر تحليل لغة (مصطفى المنياوي) وأسلوب كلامه، تتّضح وجهة نظر هذه الشخصية ورؤيتها، مثل قوله: «ولكن صدقني أن العلم لم يبق شيئاً للفن، ستجد في العلم لذة الشعر ونشوة الدين وطموح الفلسفة، صدقني أنه لم يبقَ للفن إلا التسلية»[3]. حيث تظهر فلسفة الشخصية ورؤيتها بوساطة لغتها، إذ يعدّ الفن أقل شأناً من العلم، وإنّ الفن ليس سوى التسلية (اللب والفشار). إنّ (مصطفى) إنسان بلا مبدأ، ويبدّل جلده بحسب الظروف المحيطة به، ولا يكتب شيئاً جاداً أو ذا قيمة، ويبرّر ذلك بمذهب خاص عن دور الفن في القرن العشرين[4]. و فلسفة هذه الشخصية قائمة على النفعية والتسلية، ويظهر هذا الأمر في قوله: «والحق أن تجاوب الناس معك قيمة ثمينة ولو يكن مصدره بيع اللب والفشار !»[5]. إذ تبرز في كلامه وأسلوبه وجهة نظره تجاه الفن والحياة، فهو ترك الفن إلى ممارسة الصحافة المسلّية، لهذا فهو «رمز للمثقف الانتهازي، الذي يحجب انتهازيته بفلسفة واقعية تبرز الركون والاستسلام»[6].

لقد تميّز فكر (مصطفى المنياوي) بالتحوّل والتغيّر من الإيمان بالفن، إلى جعله وسيلةً للتسلية والمنفعة، ويتّضح هذا التحول في قوله: «أجل كنت شارعاً في كتابةً مسرحية جديدة وإذا بالفن يتفتت بين يديَ نشارة وتراباً ولكني سرعان ما

---

(1) ينظر: الرواية التاريخية دراسة في الأدب الروائي: 135 و گوشەنیگا لە رومانەکانی سەبری سلێڤانی دا،بەیان ئەحمەد حسێن ئامێدی، (نامەی دکتورا)، فاكولتيا زانستێن مروڤايەتی، دهوك،2012: 126.

(2) الصوت الأخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي: 36.

(3) الرواية: 21.

(4) ينظر: نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السوفيتي: 85.

(5) الرواية: 54.

(6) نظام الرواية الذهنية: 88.

استبدلت به فناً آخر دان له ملايين المواطنين بالسعادة»[1]. فبدأ ينبذ الفن بعد أن كان مؤمناً به، لأنّه كلّما فكّر وجد أن المستقبل للعلماء، إنّه يرى أن عهد الفن قد انقضى، والفن الممكن في زمن العلم هو التسلية والتهريج[2]. وهكذا عبّرت الشخصية، عبر أسلوبها الخاص، عن رؤيتها ووجهة نظرها تجاه قضايا العصر.

وتبرز وجهة نظر الشخصية (عثمان خليل) عبر أسلوبها ولغتها، وهي على النقيض من وجهة نظر صديقه (مصطفى)، فعثمان اشتراكي وثوري ومضحٍّ وثابت المبدأ، ولم تتزعزع عقيدته الاشتراكية والثورية مثل صديقيه (عمر) و(مصطفى)، بل ظلّ مخلصاً لمبادئه، على الرغم من قساوة الظروف والسجن، فقد قاوم واستردَّ إيمانه، كما تفصح ملاحم تعبيراته وأسلوبه عن ذلك، مثل قوله: «وعجبتُ للأقدار التي انهالت على رأسي، أقدام أُناس تعساء من صميم الشعب الذي سجنتُ من أجله، وتساءلت لماذا هل تعني الحياة أن نستوصي بالجبن والعماء ؟ ولكن ليس كذلك النمل ولا بقية الحشرات ولا أطيل عليك فقد استرددت إيماني..»[3]. وعبر أسلوب التراكم الاستفهامي الموحي بالتساؤل والبحث عن اليقين بوساطة الشك، نستشفّ رؤية الشخصية المتمثلة في ثبات المبدأ ورسوخ العقيدة، ليصبح (عثمان) نموذج الإنسان المخلص، الذي لا يساوم ولا يبيع قيمه ومثله، فهو رجلٌ يعرف طريقه ويرى غاياته[4].

إنّ رؤية (عثمان خليل) رؤية متفائلة بعيدة عن التشاؤم، ويمكن تلمّس تلك الرؤية بوساطة أسلوب كلامه، مثل قوله بعد خروجه من السجن: «وها أنا في الدنيا من جديد وفي منتصف الحلقة الخامسة»[5]. وكثيراً ما تبرز الألفاظ الدالة على عقيدة الشخصية الاشتراكية وثبات إيمانها بها، مثل ورود مفردة (الإنسانية –

---

(1) الرواية: 57.

(2) ينظر: الرمز البرجوازي في أزمته العبثية، صلاح الأنصاري، مجلة الأقلام، س 2، ج 2، 1965: 142.

(3) الرواية: 135.

(4) ينظر: نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السوفيتي: 88، 89.

(5) الرواية: 133.

العالمية) في كلامها، فمثلاً يحاور صديقيه (عمر ومصطفى) بالقول: «الإنسان إما أن يكون الإنسانية جمعاء وإما أن يكون لا شيء»[1]. وهكذا بنيت رؤية (عثمان خليل) على التضحية وثبات المبدأ، لتصبح علامة للتضحية والنضال، عبر فلسفة التحام المبدأ والممارسة[2].

لقد طغت مفردات الثورة والفكر الاشتراكي على أسلوب الشخصية (عثمان خليل)، لتؤشر إلى حمل اللغة أيديولوجيا معينة، مثل قوله: «على أي حال قد قامت الثورة وهي تشق طريقها بعقلية اشتراكية حقيقية»[3]. وبذلك يمكن تحديد رؤية العالم عند الشخصية بوساطة التحليل الأسلوبي لكلامها، حيث تشير الملامح التعبيرية إلى وجهة نظر أي شخصية روائية[4].

أمّا شخصية (زينب) زوجة البطل، فقد اختلفت وجهة نظرها عن الشخصيات الأخرى، فهي الزوجة الصالحة، وربّة البيت الفاضلة المحبة والمخلصة لزوجها، وفلسفتها في الحياة منحصرة في الالتزام الأخلاقي والأسري، والحرص على تربية الأطفال والإنجاب وخدمة الزوج. فمثلاً تقول مخاطبةً زوجها: «ولكن خبرتي الطويلة بك تقول إنّك في حاجة إلى عناية..»[5]، حيث تعكس لغة كلامها حرصها على زوجها، ومدى معرفتها به، إنّها الزوجة الصالحة، ورمز للحب النقي الذي غمر حياة الزوج في شبابه بالسعادة، كما هي رمز للنجاح والحياة والإنجاب. وتبرز فلسفة الإيمان واليقين في لغتها، على النقيض من فلسفة زوجها الموحية بالشك وعدم الإيمان، حيث تقول له: «يا عزيزي أمر الله فوق كل تدبير»[6]. وتحصل الحوارية نتيجة وجهات النظر المناقضة لزوجها، لتتشكّل جمالية خاصة بالرواية، قائمة على الالتفات الدائم من خطاب الشخصية نحو الخطابات الأخرى، إذ تتعدّد الأصوات والخطابات التي هي أساس الجوهر الحواري في جسد

(1) الرواية: 144.
(2) ينظر: نظام الرواية الذهنية: 88، 89.
(3) الرواية: 136.
(4) ينظر: سحر السرد: 33.
(5) الرواية: 31.
(6) م. ن: 47.

الرواية[1]. وهكذا عبّرت شخصية (زينب) عن وعيها للعالم باستعمال لغتها الخاصة، إنّها تمثل «صورة الحاضر المؤمن بالمادية الطاغية حدّ التسليم»[2].

تظهر فكرة الشخصية (بثينة) على نقيض فكرة والدها (عمر) وصديقه (مصطفى)، فهي أحبّت الفن (الشعر)، وبدأت تحب الشعر وتكتبه، محاولةً تجاور ما بين العلم (كونها طالبة علوم)، والفن (حيث أصبحت شاعرة)، إنّها تؤمن بالفن، ولا تبالي -على نقيض من والدها- أن يسمع إلى غنائها أحد، بل تستمر وإن لم ينصف الناس فنها، ونستشف هذه الرؤية من قولها: «هل من الضروري يا بابا أن يستمع لغنائنا أحد؟»[3]. فبوساطة الملمح التعبيري (الاستفهام الإنكاري)، أفصحت الشخصية عن وجهة نظرها الخاصة والمناقضة لوجهة نظر والدها، لأنّ «المستوى التعبيري يمكن أن يكشف بوضوح عن وجهة نظر الشخصية التي ينتمي إليها»[4].

أمّا (وردة) فإن فلسفتها ووجهة نظرها تتمثل في أن الحياة ليست إلّا حبّاً وفناً ورقصاً، وعلى الرغم من أنها منحرفة وراقصة وتعمل في الملاهي الليلة، لا يخلو أسلوبها من أفكار عميقة ورؤى للحياة، فمثلاً تقول: «شكراً ولكن الفن سيئ السمعة عند الكثيرين ولذلك انفصلتُ عن أهلي. ومن حسن الحظ لا أب لي ولا أخ...»[5]. فيستشفّ من كلامها أنّها تؤمن بالرقص فناً راقياً، فهي - بحسب رأيها- غير منحرفة، بل محبة للرقص والفن، غير أن المجتمع بعاداته قد ظلمها وظلم فن الرقص.

إنّ الحياة عندها هي الحب والرقص والإعجاب، كما يظهر هذا الرأي في قولها: «لنقل إنّي أحبُ الرقص والإعجاب، وأتطلّع إلى الحب الحقيقي»[6]. ففلسفتها في الحياة قائمة على الحب وحده، ولا تتعمّق كثيراً في أسرار الحياة والوجود، مثل حبيبها وصديقها (عمر)، فوجهة نظرها- على نقيض وجهة نظر

---

(1) ينظر: لغة الرواية في ضوء نظرية باختين: 13.

(2) الذهنية وتجلياتها في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ: 6.

(3) الرواية: 39.

(4) سحر السرد: 32.

(5) الرواية: 78.

(6) م.ن: 118.

عمر - قائمة على أنّ الحياة عندها «لا معنى لها إلا الحب»[1]. إذن الأسلوب - صورةً للغة - عبرّ عن وجهة النظر، فهو يتعلق بصورة اللغة، بوساطة إدراك تصوير تلك اللغة ندرك وجهة نظر الشخصية[2].

وفي الوقت نفسه يمكن تعرف طريقة تفكير ومستوى وعي الشخصية (مارجريت)، عبر لغتها وحواراتها وأسلوبها، كما في قولها: «إنّي أحتاج دائماً لمن يدافع عني، أليس ذلك تعريفاً لا بأسَ به للمرأة»[3]. إذ أنّ المرأة - بحسب وعيها ورؤيتها- كائن ضعيف، فهي بحاجة إلى من يحميها ويدافع عنها، فلا تقدر على مواجهة الحياة وحدها، وهكذا أسهمت لغتها في الإفصاح عن رؤيتها للعالم، لأنّ «لغة معينة في الرواية هي دائماً طريقة معينة في رؤية العالم»[4].

إنّ فلسفة (مارجريت) تعني الحاجة إلى الآخر، والحاجة إلى الأمان والاستقرار، وهي تشعر دائماً بعدم الاستقرار النفسي، وعدم الارتياح إزاء حياتها المفعمة بالشهوة واللّذة والحرام والجنس، ويمكن تلمّس هذه الرؤية في قولها: «أنا لا أرتاح لمغامرات الطرق»[5]. وبذلك اقتحمت الأيديولوجيا أسلوب الشخصية، وعبّرت الشخصية عبر لغتها وأسلوبها عن صوتها وموقفها، «فكل شخصية وكل هيئة تمثّل في الرواية، إلّا ولها صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة، وأخيراً أيديولوجيتها الخاصة»[6].

إذن تحقّق التنوّع الكلامي والتعدد اللغوي والأسلوبي في الرواية، ليعكس هذا التعدد وجهات النظر المتعددة في الرواية، لأنّ لغات التنوع الكلامي هي وجهات نظر خاصة إلى العالم، ونوعٌ من أنواع الوعي بالكلمة[7].

---

(1) الرواية: 83.

(2) ينظر: الصوت الآخر في الرواية العراقية: 94.

(3) الرواية: 60.

(4) الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي: 91.

(5) الرواية: 113.

(6) النقد الروائي والأيديولوجيا: 33 .

(7) ينظر: الكلمة في الرواية: 50.

وتأسيساً على ما سبق، يمكن القول إنّ أساليب الشخصيات الثانوية المتعددة، قد أسهمت في الإفصاح عن الرؤى ووجهات النظر المتعددة، التي تعكس المواقف والأصوات المتعددة، لتصبح الرواية أشبه بمعزوفة حوارية متعددة الأصوات، وإن أحاط بها إطار أُحادي الصوت، نابع من رؤية البطل (عمر الحمزاوي) المركزية. ويبدو أنّ الراوي لم يفرض أفكاره على شخصياته، أصحاب التوجهات المختلفة، بل احتفظ لهم بقدرٍ من الاستقلال[1]. فالرواية -على الرغم من طابعها المونولوجي وبروز البطل المركزي وسيطرته على الرواية - تقترب من الحوارية، عبر تعدد أصوات الشخصيات ووجهات نظرها، إذ «لا وجود لمونولوجي خالص، ولا وجودَ لحواري خالص، فإلى الأول تتسلل عناصر لم يشأها، وفي الثاني ترقد عناصر لم يرها»[2]. فثمة تصوّرات مختلفة لشخصيات الرواية برزت بوساطة أساليب تلك الشخصيات، على الرغم من أن تصور البطل - نوعاً ما- قد وجهّها وتحكم فيها.

---

(1) ينظر: نجيب محفوظ واكتشاف الحاضر، إبراهيم فتحي، مجلة فصول، ع (3)، 1998: 256.

(2) ميخائيل باختين: الكلمة، اللغة، الرواية (مجلة الآداب الأجنبية): 132.

الفصل الثالث

الأسلوبية الحوارية

مدخل

يعدّ الحوار نمطاً تواصلياً في الرواية، حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي، وهو نوع من أنواع الحوارية التي هي نوع أدبي لتوليد الأصوات وتعددها[1]. فثمة اختلاف بين الحوار والحوارية، فالأول هو تواصل قولي بين شخص وآخر، في حين أن الثاني يعني كل تواصل قولي أيّاً كان شكله[2]. إذن الحوارية «مصطلح له مع الحوار جذر مشترك، وهو ما لم يغرب عن ذهن مبدعه «ميخائيل باختين»، حين وضعه للدلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي»[3].

إنّ الحوارية مصطلح استخدمه الناقد الروسي (ميخائيل باختين)، للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى، حيث يرتبط كل تلفظ بعلاقة مع التلفظات السابقة، خالقاً بذلك علاقات حوارية[4].

والحوارية في الرواية «تخترق عملية احتواء الكلمة لموضوعها وتعبيرها من الدّاخل، مغيّرة من دلالة الكلمة وبنيتها النحوية، فيصبح التوجه الحواري المتبادل هنا وكأنّه حدث الكلمة ذاتها، يشيع من الداخل الحياة والدرامية في كلّ لحظات هذه الكلمة»[5].

لقد أبدع باختين مفهوم الحوارية، ذلك المفهوم الذي يعني التفاعل والتصادم بين الأصوات في النص الروائي، انطلاقاً من فلسفة التفاعل اللفظي - الاجتماعي، وحسب مفهوم الحوارية تكون الرواية شكلاً من أشكال التواصل اللفظي، أو قطعة فسيفساء من الاقتباسات، فمن خصائص الجوهر الحواري في الرواية كثرة الأصوات، ودخول كل صوت أسلوبياً في وعي الصوت الآخر. ومع التعدد الأسلوبي

---

(1) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش: 78، 79.

(2) ينظر: الحوار في الخطاب: 40.

(3) معجم السرديات: 161.

(4) ينظر: المبدأ الحواري: 68، 82.

(5) الكلمة في الرواية: 40.

ثمّة صراعات بين وجهات النظر[1]. إذن مفهوم الحوارية يدل على «وجود تزاحم بين عدة أصوات في نص، حيث يتم التعبير عن وجهات نظر أيديولوجية أو اجتماعية متباعدة بل وحتى متناقضة»[2].

تمتلك الحوارية في الرواية أهمية كبيرة، إذ كلّما تعمّقت الحوارية وتوسعت، تطورت الرواية، حيث يتقلّص عدد العناصر المحايدة، فيتغلغل الحوار بالتالي إلى أعماق الجزيئات والذرات في الرواية[3].

إذن الحوارية ميّزة أسلوبية مهمة للرواية، فهي «رؤى وأصوات تتعايش وتتقاطع في آن واحد، ولكلّ منها - كما يذهب إلى ذلك ميخائيل باختين - حياته الخاصة، وهي تكسب الخطاب الأدبي هذه النزعة التعددية الديمقراطية الخصبة، التي يتّسم بها كل خطاب خلاّق»[4].

لقد استعمل بعض النقاد (الحوارية) تحت مصطلح التّناص،مثل الناقدة (جوليا كريستيفا) التي تعدّ أول من قدّمت الحوارية للغرب تحت تسمية التناص. وظل التناص متصلاً بالحوارية أشدَّ الاتصال، فمفهوم الحوارية يعد معادلاً موضوعياً لمفهوم التناص عند بعض النقاد، حيث تتحول الرواية إلى حوار مع الذات، وتواصل مع نصوص أُخرى[5].

وأشار (تودوروف) إلى أنّ الحوارية هي التناص بالقول: «إنَّ أهم مظهر من مظاهر التلفظ أو على الأقل المظهر الأكثر إهمالاً هو حواريته، أي ذلك البعد التّناصي فيه»[6]. ويبيّن (محمد عَزّام) العلاقة بين التناص والحوارية قائلاً: «الحوار، وهو أعلى درجات التناص، ويعتمد على القراءة الواعية المعمّقة، التي ترفد (النص الماثل) ببنيات نصوص سابقة معاصرة أو تراثية»[7].

---

(1) ينظر: الصوت الآخر في الرواية العراقية: 29، 30، 34.
(2) معجم المصطلحات الأدبية، بول آرون وآخرون، ترجمة د. محمد حمود: 461.
(3) ينظر: الكلمة في الرواية: 61.
(4) الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي: 10.
(5) ينظر: التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للأعرج واسيني: 6.
(6) المبدأ الحواري: 8.
(7) شعرية الخطاب السردي: 115.

إذن التناص- بحسب رأي بعض الدارسين - هو الحوارية، كونه تفاعل نصي، عبر تخلل بنية نصية مستقلة كلام شخصية أُخرى، حيث تتفاعل معه، وبذلك تتبين المواقف المتعددة ووجهات النظر المختلفة التي تحملها الشخصيات[1]. حيث إنّ التناص لا يعني تقاطع نص مع نصوص أُخرى، إذ «لا تتوقف المسألة عند حدود التقاطع بين نص أصلي ونصوص مختلفة، إنّما تتجاوز ذلك لتحمل مفهوم النقل المباشر لتعبيرات مختلفة، تنتمي إلى سياقات ثقافية وحضارية متنوعة، وهذه الجمالية باستطاعتها إنشاء أساليب الحوار داخل النصوص، إضافة إلى الأصوات المتعددة في إطار النص الواحد»[2].

وجدير بالذكر أنّ مفهوم الحوارية لا يتطابق مع مفهوم التّناص، وبالرغم من تداخل المفهومين وتشابهما في بعض الجوانب، فثمّة فروق بين المصطلحين، وإن استفادت الناقدة (جوليا كريستيفا) من الحوارية عند (باختين)، إذ استقت (التناص) من (حوارية) باختين.

حدّد (باختين) ثلاثة أنماط لتشييد الحوارية في الرواية وإنشاء صورة اللغة وهي التهجين، وتعالق اللغات القائم على الحوار (ومن صيغه الأسلبة)، والحوارات الخالصة[3]، وهذه الأشكال الأسلوبية للحوارية تسهم في إنجاز التعددية الصوتية.

وتجدر الإشارة إلى أنّ مفهوم الحوارية قد جاء «كنقيض للمقولة التي نادت بها الأسلوبية التقليدية، وطبّقتها بنجاح في مجال الشعر، دون أن تحصل على نفس النتيجة في الرواية ومؤداها (الأسلوب هو الرجل) »[4].

لقد أكّد (باختين) أمكانية وجود الحوارية في الرواية، حتى في الروايات ذات الطابع المونولوجي، لأنّ (باختين) قد نظر إلى الحوارية بمفهومين، مفهوم تقني عندما لا يكون البطل في الرواية هو الطاغي والمسيطر، بل يتعدد الرواة وتشترك جميع الشخصيات في الرواية، فيكون صوت البطل واحداً من تلك الأصوات. أمّا المفهوم الثاني - عند باختين - للحوارية فهو المفهوم الفلسفي، حين رأى أنّ الجنس

---

(1) ينظر: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين: 92، 120.

(2) شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة: 280.

(3) ينظر: الخطاب الروائي: 222.

(4) أسلوبية الرواية: 92.

الروائي مهما كان نوعه (مونولوجي أو دايولوجي) لا يخلو من الحوارية، على النقيض من الجنس الغنائي (الشعري)، لأنّ الرواية تقوم على مفهوم التواصل اللفظي الاجتماعي، في حين يقوم الشعر على مونولوجية لغة الشاعر[1].

إذن «ينسحب الطابع الحواري حتى على الروايات المنولوجية، التي تجعل الحوار ستاراً يحجب هيمنة الصوت الواحد»[2].

دخلت الحوارية في الرواية العربية، تعبيراً عن صراع مضمر وأفكار متصارعة، ممّا دفعت السردية نحو الحوار، إذ تتصارع الذوات داخلياً وخارجياً، لتحمل عناصر التمرّد والافتتاح والحركة[3].

لقد كان نجيب محفوظ من روّاد الروائيين العرب، الّذين نادوا بضرورة تغيير الأساليب القديمة، وخلق أساليب جديدة قائمة على الحوارية والتواصل الفكري، استعداداً لسبر أغوار الواقع، و«يعدّ هذا الاستعداد تعبيراً عن متغيرات خلقها الواقع، الذي بدأ يتخلّى عن سياسة الرجل الواحد، والصوت الواحد، والرؤية الواحدة، ويسمح بتطور البنى والأفكار، باتجاه جوانب أكثر ديمقراطية، وهي ما دعاها البعض بديمقراطية السرد»[4].

وتأسيساً على ما سبق يحاول البحث في هذا الفصل مقاربة الرواية، لتحديد أنماط الحوارية في الرواية، وهي التهجين والأسلبة والحوارات الخالصة.واعتمد الباحث في هذا الترتيب على ما ورد عند باختين، في كلامه على الحوارية.

التهجين

يُعدّ التهجين من أهم الطرائق الأسلوبية، التي تسهم في خلق تعدد لغوي داخل النص الروائي، وهو يعني مزج لغتين (وعيين) (منظورين) في داخل ملفوظ واحد، وهاتان اللغتان قد تكونان مفصولتين، إمّا بفارق زمني (كل لغة تنتمي إلى زمن)، أو بفارق اجتماعي (كل لغة تنتمي إلى فئة أو شريحة اجتماعية)[5].

---

(1) ينظر: الصوت الآخر في الرواية العراقية: 36.

(2) أسلوبية الرواية: 92.

(3) ينظر: النزعة الحوارية في الرواية العربية، د. قيس كاظم الجنابي: 113.

(4) م. ن: 114، 115.

(5) ينظر: في النص الروائي العربي: 83، 84.

إنّ الناقد (باختين) هو الذي نظّر التهجين، وعرّفه بالقول: «إنَّه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وَعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي أو بهما معاً، داخل ساحة ذلك الملفوظ»[1]. فالتهجين يعني حضور نمطين من الوعي، وهما الوعي المشخِّص، والوعي المشخَّص. وينبغي أن تكون هذه الهجنة - التي هي صورة اللغة - واعية، أي لغة مؤدلجة، إذ إنّ التهجين هو تكافؤ صوتين اجتماعيين ونوعين من الوعي والتعبير، حيث تقف لغة إلى جانب أُخرى، ويظهر انتقال السارد من لغته إلى لغة شخصيةٍ ما[2].

يحصل من التهجين تصادم بين رؤيتين أو وجهتي نظر، حيث إنّه «لا تمتزج في التركيب الهجين الروائي الأشكال اللغوية للغتين وأسلوبين وسماتهما فقط، إنّما يتمّ فيه قبل كل شيء تصادم بين وجهات النظر، إلى العوالم الكامنة في هذه الأشكال»[3]. إذن التهجين هو نوع من الحوارية بين رؤيتين داخل النص الروائي.

إنّ التهجين يمثل لغتين أو رؤيتين أو وعيين داخل الملفوظ الواحد، بوساطة حضور لغة الآخر أو صوت الآخر، ويمثل التهجين مظهراً من مظاهر تعدد الأصوات والأفكار داخل الرواية، حيث يمكن تحويل التهجين إلى حوار خالص اعتيادي[4].

والتهجين يأتي نسقاً من توحيد لغات، موضوعه إضاءة لغة بوساطة لغة أُخرى، وإنَّ تطبيقه في الرواية بطريقة واسعة وعميقة، يسهم في إضفاء الموضوعية على اللغة المشخّصة والمضاءة، لتتحول إلى إحدى صور لغة الرواية[5].

إنَّ البناء الهجين في الرواية «ينتمي، حسب مؤشراته النحوية (التركيبية) والتوليفية، إلى متكلم واحد، لكي يمتزج فيه عملياً ملفوظان وطريقتان في الكلام، وأسلوبان ولغتان ومنظوران دلاليان واجتماعيان»[6]. ويحصل من هذا المزج بين الملفوظين أو اللغتين جدل خفي، وحوار بين شخصية حاضرة (مشخّصة)، وأُخرى

---

(1) الخطاب الروائي: 222.

(2) ينظر: أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ: 409، 410، 422.

(3) الكلمة في الرواية: 146.

(4) ينظر: الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي: 33، 34، 36.

(5) ينظر: المتكلم في الرواية، (مجلة فصول): 115.

(6) الخطاب الروائي: 133.

غائبة (مشخّصة)، إذ تتولّد «علاقة غير متكافئة بين اللغة المشخّصة (الآنية)، واللغة المشخّصة، نظراً لكون اللغة المشخّصة تقدّم نفسها كمعيار وكصوت أيديولوجي ممتلك للحقيقة، وهذا الموقع يسمح لها بتدمير اللغة السابقة وكشف منظورها»[1].

وظّف الراوي في رواية(الشحّاذ) التهجين، بوصفه نمطاً من أنماط الحوارية، وقد أسهم هذا التهجين في تعدد اللغات والأصوات، عبر حضور أنماط من الوعي. فمن أمثلة التهجين قول الشخصية (عثمان): «القلب مضخة تعمل بواسطة الشرايين والأوردة، ومن الخرافة أن نتصوّره وسيلة إلى الحقيقة، والحق أنّي أقترب من فهمك، فأنت تتطلع إلى نشوة، وربما إلى ما يسمى بالحقيقة المطلقة، ولكنك لا تملك وسيلة ناجحة للبحث فتلوذ بالقلب كصخرة نجاة أخيرة، ولكنّه مجرد صخرة، وسوف تتقهقر بكَ إلى ما وراء التاريخ، وبذلك يضيع عمرك هدراً، ولكن عمرك أنت سيضيع هدراً، ولن تبلغ أي حقيقة جديرة بهذا الاسم إلا بالعقل والعلم والعمل»[2]. إنّ لغة الشخصية (عثمان) تمتزج بلغة الشخصية (عمر)، حيث يلحظ تداخل وعي الشخصية المشخّصة (عثمان) مع وعي الشخصية المشخّصة (عمر)، عبر بروز وجهة نظر (عثمان) المضادة لوجهة نظر (عمر)، فعثمان يؤمن بالعقل والعلم وسيلتين للوصول إلى برّ الأمان والحقيقة، أمّا وجهة نظر (عمر) فتظهر مخالفة لوجهة نظر (عثمان)، إذ يؤمن (عمر) بالقلب وسيلةً للوصول إلى الحقيقة والنشوة، وهي رؤية صوفية نقيضة للرؤية العلمية التي ينشدها (عثمان). إذن نحن إزاء لغة واحدة للشخصية عثمان ظاهرياً، بيد أنّها تشمل لغتين (وعيين) في صورتها الحقيقة، وهما لغة (عثمان) المشخّصة، ولغة (عمر) المشخّصة، فلغة (عثمان) لغة مهجنة، وقد حصل من هذا التهجين تعدد لغوي وصوتي، وتحاور بين رؤيتين وصوتين، هما صوتا (عثمان) و(عمر)، لنصبح إزاء أيديولوجيتين متصارعتين، وتتشكّل صورة اللغة على هيئة الحوارية، حيث يبتعد النص من سطوة الراوي، إذ «تتميّز هذه البنية الروائية بحضور أنماط مختلفة من الوعي،

---

(1) المتكلم في الخطاب الروائي، (مجلة التربية والعلم): 43.

(2) الرواية: 146.

ولذا فإنّها تحرّر النص من بيروقراطية منظور الكاتب المتحكّم في التشخيص الحدثي، حيث يتحقّق السرد كجدلية للمنظورات ولوجهات النظر»[1].

كما تبرز الحوارية المتمثلة بالتهجين في لغة الشخصية (وردة) حين تقول: «شكراً ولكن الفن سيء السمعة عند الكثيرين، ولذلك انفصلتُ عن أهلي. ومن حسن الحظ لا أب لي ولا أخ»[2]. حيث تلتقي لغة (وردة) الراقصة والفنانة- التي ترى الرقص فناً- مع لغة فئة أو شريحة من المجتمع ومنها أهلها، الّذين يرون الرقص فناً هابطاً ومعيباً، فثمّة تصادم بين وعيين، وعي الشخصية الآنية (وردة)، ووعي الشخصية المشخّصة، المتمثلة بأهلها والكثيرين من مجتمعها، ونتيجة التّضاد والتصادم بين الوعيين أو اللغتين، كان قرار وردة (بالانفصال عن أهلها). ويبدو أنَّ التهجين قد حصل بفعل تلاقي لغتين لطبقتين اجتماعيتين مختلفتين، طبقة الرّاقصة وردة التي تعمل في مهنة الرقص والملاهي الليلية، وطبقة المجتمع المتحفظة، التي تنبذ الرقص كونه فناً هابطاً، وهكذا التقى نصان (لغتان)، مما أسهم في جعل النص أكثر حيوية، حيث «يعيش النص فقط عند التقائه بنص آخر (كونتكست آخر)، ويشعّ النور في نقطة تماس النصوص فحسب، ويسلط هذا النور نحو الماضي والمستقبل، ويقرّب النص إلى الحوار»[3]، إذن حصل التهجين بين لغة (وردة)، ولغة (فئة من المجتمع)، بسبب التباين الطبقي والاجتماعي بين الفئتين.

وقد يحضر أكثر من لغة أو وعي في الرواية، لتتشكّل صورة اللغة القائمة على الحوارية وتفاعل وجهات النظر، ويمكن تلمّس اللغة المهجنة القائمة على تحاور وعي الشخصيات في قول عمر، وهو يجادل ابنته بثينة حول أفضلية الشعر أو العلم، حيث يخاطب عمر بثينة قائلاً: «لن أجادلك يا عزيزي، صديقي مصطفى يجد في العلم ديناً وشعراً وفلسفة، لكني لن أجادلك، أنا سعيد بك وفخور»[4]، فلغة (عمر) قد اختلطت بلغة صديقه (مصطفى)، إذن نحن هنا إزاء وعيين لكل من

---

(1) تعدد الأصوات / المنظور السردي روايات جبرا إبراهيم جبرا نموذجاً، د. إبراهيم جنداري، مجلة التربية والعلم، ع (28)، 2001: 11.

(2) الرواية: 78.

(3) ميخائيل باختين ودراسات أُخرى عن الرواية: 51.

(4) الرواية: 42.

(عمر - مصطفى)، وقد امتزجت وتصادمت تلك اللغات أو وجهات النظر، وحصلت نتيجة لذلك الحوارية، إذ يرى (مصطفى) أنَّ العلم هو أساس كل شيء، في حين يُؤمن (عمر) بالفن (الشعر)، وإمكان جمعه مع العلم، موافقاً ابنته (بثينة)، فلم يجادلها في هذا الرأي، إذن برز في ملفوظ (عمر) وعي الصديق الغائب (مصطفى)، بوساطة لغة (عمر) المشخّصة.إنَّ هذه الكلمات «لا تدل على ذات واحدة، وإنّما تتضمن أفقاً اجتماعياً متعدداً»[1]، إذ حصل تعاقب لغوي، أسهم في اقتراب النص من التنوّع والكرنفالية، إنّنا نرى أنَّ هناك لغة الصديق الغائب (مصطفى) بذاتها، وهو حاضر بوعيه، بوساطة لغته الخاصة المنقولة عبر اللغة المشخّصة (لغة عمر)، وبذلك تقابل موقفان أو نظرتان في أسلوب مهجن.

يستند الخطاب الروائي إلى الحوارية الحاصلة من أسلوب التهجين، ويسهم ذلك في فهم اللغة الفهم المناسب، فضلاً عن نبذ اليقين وما يوحي به، كأنَّ الرواية تعبير عن إنسان لا يسأل عن اليقين[2].

خرق التهجين الحوار الداخلي لعمر، فهو عندما مرّ بحالة القلق والاضطراب الفكري والنفسي، فكثيراً ما استعان بالحوار مع نفسه، ومحادثة دواخله وذاته، مثل قوله محاوراً ومناجياً نفسه: «هي تترنم بأهازيج الغرام وأنا أبكم، هي تطارد وأنا شارد اللب، هي تحب وأنا كاره، هي حبلى وأنا عقيم، هي حساسة حذرة وأنا بليد»[3]. إنَّ هذا الكلام ينتسب حسب تركيبه النحوي إلى الشخصية (عمر)، بيد أنّه يتضمن تلفظين ممتزجين لشخصية (زينب)، فضلاً عن (عمر)، فهنا التركيب مهجّن، لأنّنا «نطلق اسم التركيب المهجّن على أي تلفظ ينتسب بخصائصه النحوية (النظمية) والإنشائية إلى متكلم مفرد، ولكن ذلك التلفظ يتضمن حقيقةً تلفظين ممتزجين به، طريقتين من طرق الكلام، أسلوبين اثنين «لغتين»»[4]. ففي ملفوظ (عمر)، وعي حاضر (لزينب)، ويبدو تضاد وتقابل هذين الوعيين أو الرؤيتين، ففي

---

(1) الكرنفال والغيرية الاكتمال الناقص، أ.شهرزاد توفوتي، عبر الموقع (www.aljahidhiya.asso) على الأنترنيت: 12.

(2) ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة، اللغة، الرواية، (مجلة الآداب الأجنبية): 127، 130.

(3) الرواية: 50.

(4) المبدأ الحواري: 97.

الوقت الذي تمثّل رؤية (زينب) الحب والإخلاص للحياة الزوجية والإخصاب (الإنجاب)، وعدم الشرود الذهني أو الفكري، فإنّ رؤية (عمر) تتمثل - على النقيض من رؤية (زينب)- في الكره والعقم والبلادة والشرود الذهني أو الفكري، وهكذا حصل التهجين بفعل مزج لغتين تنتميان إلى فئتين اجتماعيتين مختلفتين، لغة (عمر) المنتمية إلى فئة المحامي المثقف الاشتراكي، ولغة (زينب) المنتمية إلى فئة المرأة المحدودة الثقافة، وربّة البيت المهتمة بشؤون زوجها وأطفالها، فحصل التهجين من مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهكذا اخترق التهجين الحوار الداخلي، حيث نلتقي بلغتين مفصولتين بفارق اجتماعي حين «تحاور الذات المتلفظة في هذه الصيغة، إمّا ذاتها الباطنية، أو صوتاً غيرياً يحضر من خلال كلماته، حيث يقع هنا ما يسمّيه (باختين) بالتهجين»[1].

لقد ركّز الراوي في الرواية على هذا الجدل والحوار بين رؤية (زينب) ورؤية (عمر)، بين الخلق والحياة والإخصاب، وبين الضعف والعجز والفراغ، مثل قول الراوي: «رأى زينب مغطاةً بملاءة بيضاء إلا الوجه.. وتبدى الوجه شديد الشحوب ممصوص الحيوية نصف مغمض العينين. شعر بعطف واحترام ورثاء. وقال ها هي تخلق على حين يعجز هو عن الخلق»[2]. فثمّة وصفان يتجادلان ويتحاوران، الوصف الأول (الوجه الشاحب) يمثل الضعف والعجز عند (عمر)، والوصف الثاني (ها هي تخلق) يمثل الحياة في أعظم مظاهرها (الخلق) عند (زينب)[3].

من الشواهد الأخرى على اللغة المهجّنة في حوارات البطل (عمر) الداخلية، قوله - مناجياً نفسه -: «يومَ احترقتَ بلهيب الخطر. لكنه لم يعترف. رغم الأهوال لم يعترف. وذاب في الظلمات كأن لم يكن. وأنتَ تمرض في الترف. وتنهض الزوجة رمزاً للمطبخ والبنك»[4]. يظهر في هذا الكلام حوار بين وعي الشخصية المؤسلِبة (عمر)، ووعي الشخصية المؤسلَبة (عثمان)، وقد امتزج الوعيان بفعل الفارق الزمني

---

(1) المتكلم في الخطاب الروائي، (مجلة التربية والعلم): 42.

(2) الرواية: 127.

(3) ينظر: في نظرية الوصف الروائي: 227، 228.

(4) الرواية: 18.

بين لغة (عثمان) في الماضي، حيث لم يعترف على صديقه (عمر)، عندما ألقي القبض عليه، بسبب مواقفه الثورية والنضالية (في الماضي، قبل الثورة)، ولغة (عمر) الأنية في الحاضر، إذ يعيش في الترف والحياة البرجوازية المبتهجة بالزوجة والمال والثراء والأكل، حيث حصل التهجين بوساطة هذا الفارق الزمني بين اللغتين، لتبرز الحوارية بين صوت (عمر) الغارق في الترف، والتارك للنضال والمبادئ، وصوت (عثمان) الملتزم الثوري المضحّي لأصدقائه، والذي لم تتزعزع مبادؤه الثورية، على الرغم من السجن والظلام. إذن تشكّل التهجين في الكلام عبر فارق زمني.

وهكذا فالتناغم الحواري يملأ الملفوظ، وقد أسهم ذلك في فهم أسلوب الرواية بعمق، لأنَّ الفكر يتولّد ويتشكّل في تفاعل وصراع مع فكر الغير، على اعتبار أنّ الملفوظات لا تتجاهل بعضها بعضاً، إذ ينعكس بعضها في بعض [1].

يأتي لجوء الكاتب إلى الحوارية عبر أسلوب التهجين ضرورة حتمية لتحقيق اكتمال وعي الكاتب، فالتهجين يوحي «بتفاعل خفي بين نبرتين وأسلوبين وطريقتين في التّحدث، حيث تجيء النبرة الثانية متخفّية ضمن صدى النبرة الأولى، مُشكّلة ثلاثية صوتية صادرة عن متكلم واحد»[2].

لم يقتصر التصادم الأيديولوجي والفكري عبر التهجين على الأفكار والرؤى الحاضرة، بل التفت الراوي في الوقت نفسه إلى تباين الأفكار وتصادمها في الماضي، فحينما كان (عمر) يحبّ الشعر أحبَّ صديقه (مصطفى) المسرح، وقد استرجع البطل (عمر) هذا الحوار الفكري بفعل المونولوج، مستذكراً تلك الأفكار التي كانا يؤمنان بها في الماضي بالقول: «أنتَ تتحدّث عن المسرح ولكنّي شاعر، وأنا ملقى في دوامة لا نجاةَ منها إلا بالشعر فهو غاية وجودي»[3].

تبرز في هذا الملفوظ رؤيتان ووجهتا نظر، تمثل الرؤية الأولى حبّ (مصطفى) للمسرح، في حين تمثل الرؤية الأُخرى المناقضة حب (عمر) للشعر، لذا امتزجت

(1) ينظر: جمالية الإبداع اللفظي: 326، 328.

(2) الكرنفال والغيرية الاكتمال الناقص: 17.

(3) الرواية: 34.

لغتان في هذا الملفوظ، لغة (مصطفى) المتمثّلة في الميل إلى المسرح، بوصفه فناً راقياً من فنون الأدب، ولغة (عمر) المصوّرة لحبه وعشقه وولعه بالشعر، كونه من أرفع الفنون التي يميل إليها (عمر). إذن حصل التهجين في أسلوب (عمر)، ليعكس تداخل الرؤى وتضادها، وقد أسهم هذا التغلغل الحواري في إحياء وجهات نظر الشخصيات في الماضي، لأنَّ ((الحياة الحقيقية للشخصية لا تدرك إلاّ عن طريق التغلغل الحواري (الديالوجي) فيه، هذا التغلغل الذي تكشف له الحياة الحقيقية عن نفسها بحرية، وكرد فعلٍ عليه»[1]. كما أسهم هذا التبادل الحواري بواسطة التهجين في تفعيل اللغة واحيائها، حيث تحيا اللغة في الاختلاط الحواري، إذ يكوّن هذا الاختلاط الجو الحقيقي لحياة اللغة، فحياة اللغة مفعمة بالعلاقات الحوارية[2]. إذن التهجين في أسلوب الرواية لم يصوّر تناقض الرؤى في الحاضر فحسب، بل صوّر هذا التناقض في الماضي، عبر استرجاع البطل (عمر) للماضي بوساطة المونولوج الداخلي، ليعلن أنَّ المواقف المتناقضة التي تبلورت منها الحوارية لم تقتصر على الحاضر، بل كانت قائمة في الماضي وكما ورد في ملفوظ (عمر) السابق ذكره.

إنَّ هذا المزج الواعي بين لغتين في الرواية يعدّ طريقة فنية مقصودة، حيث تمتزج إرادتان لغويتان فرديتان، التقيتا عن وعي على أرض القول، والتحمتا في صراع، إذ يختلط وعي المؤلف المصوِّر وإرادته مع وعي الشخص المصوّر وإرادته[3].

يمضي البطل (عمر) في مزج إرادته ووعيه مع إرادة الآخر ووعيه، ولاسيمّا في حواراته مع نفسه، حيث تعاني ذات البطل أزمة فكرية، وتحاول أن تجد معادلة لتلك الأزمة، عبر استحضار الرأي الآخر ومحاورته والتفاعل معه، لنحصل على تركيب نصّي هجين واعٍ، مثل قوله: «أتريد أن تعرف سري حقاً يا مصطفى، اسمع عندما أمضني الفشل جريت نحو القوة التي آمنا من قبل بأنّها شرٌّ يجب أن يزول، ولكنك تعرف سري يا مصطفى»[4]. نلمس في هذا الحوار الداخلي للبطل (عمر)

---

(1) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي: 84.

(2) ينظر: م. ن: 267.

(3) ينظر: الكلمة في الرواية: 144، 145، 146.

(4) الرواية: 42.

حواراً عميقاً آخر خفياً نابعاً من أعماق الذات المتحاورة مع نفسها، إنّه حوار (عمر) مع صديقه (مصطفى)، فالطرف الأول في هذا الحوار الخفي هو (عمر) الحاضر بذاته ولغته، يخاطب الطرف الثاني الحاضر بلغته، والخفي أو الغائب بذاته، إنّه (مصطفى)، فالطرف الأول يعتقد أنَّ الثاني (مصطفى) يعرف سرّه، وماذا يريده، فسرّه هو البحث عن حقيقة الوجود والحياة، بعد أن أخفق في حياته مع صديقه (مصطفى) في إيجاد سر الحياة وسعادته، بتغييرها عبر الثورة والنضال، فجرى نحو (القوة)، المتمثلة بالبرجوازية والترف والمال والثراء، تلك (القوة) التي كانوا يسعون إلى إزالتها في ثورتهم الاشتراكية، لتحقيق العدالة والمساواة الاجتماعية، بيد أنَّ التناقض حصل عندما استعان (عمر) بالشئ الذي كان يناضل من قبل لإزالته، ويبدو أن أزمته الفكرية وقلقه وحيرته كل ذلك برز إلى الوجود مثل رد فعل لهذا التناقض الذي يعيشه، لعلّه يجد حلاً لهذه المعادلة الصعبة في الحياة، بوساطة البحث عن معنى الحياة وسر الوجود وعبثيته. فهذا هو سّر تغيّر البطل من برجوازي إلى مغترب عن الحياة، وسائل عن سر الوجود. أمّا صديقه (مصطفى) فإنَّ وعيه على النقيض من وعي (عمر)، إذ يجد سر الحياة في النفعية والتسلية، لذا يتساءل (عمر) عن سره، سر تغيّره واغترابه عن الحياة. إذن (مصطفى) لا يؤمن برؤية (عمر) للحياة، فرؤية (مصطفى) على النقيض من رؤية (عمر) وفلسفته، لذا يريد (مصطفى) أن يعرف سّر صديقه، وهكذا يبدو في ملفوظ (عمر) وعيان أو رؤيتان متناقضتان، ليحصل التصادم والحوارية، فقد عبّر (عمر) عن مقاصده الخاصة بوساطة تلك الحوارية، الحاصلة من دخول كلام الغير (مصطفى) في كلامه، حينما سأله عن سرّه، إذ «يستخدم المؤلف الكلمات الغيرية نفسها، للتعبير عن مآربه الخاصة»[1]، ليحصل التفاعل والتعدد الصوتي واللغوي، بوساطة استحضار نص سابق (وعي سابق) في النص الحاضر، حيث «ينهض التفاعل النصّي على استحضار النصوص السابقة في نص لاحق للتفاعل معها، وإعادة إنتاجها من جديد،وهو ما يعبّر عنه بمصطلح التعدد الحواري»[2].

يبدو أن الوعي المشخّص البارز والأساس في الرواية هو البطل (عمر)، الذي يعيش في حالة تناقض وتضاد مع وعي الآخرين، ولعلّ ذلك كان دافعاً لأن

---

(1) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي: 285.

(2) البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة: 174.

يستحضر هذا الوعي المشخّص وعي الآخرين المشخّص، ليبرز التعدد الصوتي والأيديولوجي، فمثلاً يقول الراوي «ولم يجب. المكان رغم لا نهائيته سجن. ومصطفى أحمق إذ يستعمل لغة لا معنى لها»[1]. يستحضر في هذا الكلام لغة مشخّصة لعمر، تعبّر عن الاغتراب الفكري والنفسي له، مصورّة المكان على هيئة سجن، لشدّة اغتراب النفس والفكر، ولغة أخرى مشخّصة لمصطفى، حيث يؤمن بالتسلية والصحافة غير الهادفة (لا معنى لها)، إذن يبرز هنا صوتان متناقضان، هما صوت (عمر) و(مصطفى)، لينتج التصادم الفكري، لأنَّ الصيغ التشخيصية للكلام تؤدي إلى تداخل لغوي يحصل منه تصادم أيديولوجي، حينما يمتلك المتكلم المشخّص وعياً بالكلام المشخّص[2].

إذن قامت الرواية على التنوع الكلامي، الذي هو أساس الأسلوب الروائي، فـ «التوظيف الفني للغة (أو على الأدق للغات) في الجنس الروائي، يقوم أساساً على نظرية التنوع الكلامي، إذ ليس هناك لغة واحدة في الرواية، وإنّما هناك تنوع في اللغات، والعديد من السطوح الكلامية، ما دام أنَّ هناك تعدداً للفاعلين في الرواية»[3].

والخلاصة يمكننا القول أنَّ الرواية تزخر بالتنوع الصوتي والحواري، عبر اللّغة المهجّنة، إذ برزت في ملفوظات الرواية الأصوات المتعددة والمجسّدة لمجموعة من الأيديولوجيات المتصادمة، وعبر معاينة نماذج عدّة من هذه الملفوظات ظهر التغاير اللساني أو اللغة المغايرة ويعني هذا المفهوم «توظيف عناصر اللغة المتوارثة أو المتعلمة من الآخرين، ويشدد المفهوم على حقيقة أن «لغاتنا ليست لنا على الإطلاق، ولا توجد لغة منعزلة أو متميزة»، ولهذا فإنَّ التباين اللغوي يغمر كل الخطابات»[4].

لقد ظهر التهجين الحاصل من توارد وعيين لغويين، وعادة ما كان الوعي المشخّص عائداً إلى البطل، الذي تداخل معه وعي آخر مشخّص.

---

(1) الرواية: 155.

(2) ينظر: المتكلم في الخطاب الروائي، (مجلة التربية والعلم): 35.

(3) لغة الرواية في ضوء نظرية باختين، (مجلة آداب المستنصرية): 9.

(4) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد–، يان ما نفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة: 77.

الأسلبة

إنَّ الأسلبة هي إحدى طرق إبداع صورة اللغة في الرواية، وتعني تقديم لغة معيّنة واحدة وملفوظة، لكنها مقدمة في ضوء اللغة الأخرى، أي ثمة لغة واحدة تكمن وراءها لغة أُخرى ضمنية[1]. إنّها لغة واحدة مقدَّمة بوساطة وعي لغة خفية، فهي تعني «ان الروائي لا يقول ما يريده بواسطة أسلوبه الفردي الخاص، ولكن بواسطة مزج كامل لأسلوبه بأساليب الآخرين، أي بواسطة أسلوب مؤسلب»[2]. والأسلبة تقوم على تقليد الأساليب، عن طريق الجمع بين لغة مباشرة عبر لغة ضمنية، مثلما يستحضر روائي معاصر بأسلوبه الحديث أُسلوباً تراثياً، فيعمل على أسلبة (أي تقليد) هذا الأسلوب[3].

يقدّم الكاتب أو الراوي في الأسلبة مادة لغوية لشخص ما أو لعصر ما، فيقدّم تلك اللغة بوعيه، ففي الأسلبة «نقف إزاء مادة لغوية واحدة، تنتمي للغة أجنبية عن الكاتب، ومؤسلبة من طرفه، إنَّ الصوت المتحدث في هذا الملفوظ هو الصوت المؤسلب، ويتّضح أن المادة اللغوية ليست مادته هو، إنّها تنتمي لوعي آخر، وعي غيري»[4].

تنطوي الأسلبة على وعيين لغويين، هما الوعي المؤسلِب (المصِور)، الذي يؤسلِب كلام غيره، والوعي المؤسلَب (المصَور)[5].

تسهم الأسلبة – أسوة بالتهجين – في إبراز اللّاتجانس والتعددية الصوتية، حيث تعمل على احتضان معاني المتكلمين داخل الرواية، لتجسيد الحوار للكلمة ذات الملفوظ الحي والمتحول[6]، فـ «في الأسلبة المتعددة المستويات، ظاهرياً (وبشكل واعي) تقوم علاقة حوارية بين الأساليب، وهذا التعالق لا يقبل الفهم اللساني الخالص»[7].

---

(1) ينظر: الخطاب الروائي: 54.

(2) أسلوبية الرواية:35.

(3) ينظر: الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات: 9.

(4) أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ: 422.

(5) ينظر: الكلمة في الرواية: 149.

(6) ينظر: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: 65.

(7) جمالية الإبداع اللفظي: 353.

تكمن أهمية الأسلبة في فاعليّتها، عبر قدرة المبدع على تجسيم اللغات وبشكل متساوي في بنية النص، وقيمة الأسلبة تنبع من احتكاك لغتين أو أكثر في الملفوظ الواحد[1].

وتجدر الإشارة إلى أن الأسلبة تختلف عن التهجين، وذلك لأنّ الأسلبة تشمل لغة مباشرة عبر لغة ضمنية في ملفوظ واحد، في حين أن التهجين يشمل لغة مباشرة عبر لغة مباشرة أُخرى في ملفوظ واحد، مثلما هو مبين في الآتي:

- الأسلبة: لغة مباشرة (أ) عبر لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد.
- التهجين: لغة مباشرة (أ) مع / عبر لغة مباشرة (ب) في ملفوظ واحد[2].

إنَّ الأسلبة تعني ظهور لغة واحدة مباشرة في الملفوظ، مقدّمة بوساطة وعي لغة خفية، أمّا التهجين فيقصد به ظهور لغتين مباشرتين في الملفوظ الواحد.

ترتبط بالأسلبة أنماط اخرى، ومنها الأسلبة البارودية، أو المحاكاة الساخرة، وهي «نوع أساسي من الأسلبة، تقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخّصة مع مقاصد اللغة المشخَّصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية، وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها»[3]. ففي الأسلبة البارودية ينتج الأسلوب التهكمي أو الساخر، نتيجة لعدم التطابق على الصعيد الفكري والأيديولوجي، مع الاقتراب على الصعيد التعبيري أو النفسي[4].

إنَّ المحاكاة الساخرة هي «تقليد نموذج بعد حرفه عن معناه البدئي، وبشكل عام هي تحويل نص أو نصوص نحو غايات، غالباً ما تكون ساخرة أو هزلية»[5].

إذن المحاكاة الساخرة أو السخرية خطاب متعدد الأصوات، حيث تبدو مثل حاوٍ لأصوات في نفس الملفوظ، وتحيل على واحدٍ يضطلع بالمحتوى الصريح (أي المتلفظ)، وآخر متحدث يرفض هذا المحتوى الصريح[6]. إذ تسهم المحاكاة

---

(1) ينظر: أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ: 409.

(2) ينظر: أسلوبية الرواية: 88.

(3) الخطاب الروائي: 35.

(4) ينظر: شعرية التأليف: 115.

(5) معجم المصطلحات الأدبية: 993.

(6) ينظر: شعرية الرواية، فانسون جوف، ترجمة: لحسن أحمامة: 164.

الساخرة في تقوية الخطاب من الجانب البوليفوني أو تعدد الأصوات، فهي «من أهم العناصر الكرنفالية التي تساعد على ثراء الخطاب البوليفوني، حيث كلّما تمت السخرية مما هو رسمي، اتّسعت دائرة النقد، فتطفو وجهات النظر المتباينة»[1].

ومن الأنواع الأخرى للأسلبة التنويع، وهو «نوع من الأسلبة يتميّز بأن المؤسلِب يدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة مادته «الأجنبية» المعاصرة (كلمة، صيغة، جملة)، متوخياً من وراء ذلك أن يختبر اللغة المؤسلبة، بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها»[2]. فالتنويع هو تحول بين التهجين والأسلبة، حينما يعمل الوعي المؤسلِب على إدخال مادته الأجنبية في اللغة المؤسلَبة[3].

استعمل الراوي في الرواية الأسلبة بأنواعها، لتحقيق الحوارية وتبادل الرؤى ووجهات النظر، سواء كانت هذه الرؤى متطابقة (متوافقة)، أم متخالفة، فمن الشواهد الواردة في الرواية على الأسلبة، قول البطل (عمر) مؤسلباً أسلوب أحد زبائنه: «لكنك تعيش حياتك ثم يأخذها الله ؟»[4]. فنجد وراء اللغة المتحدثة لغة أخرى ضمنية، هي لغة أحد زبائن المحامي (عمر)، عندما قال لعمر: «ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها»[5].

ويظهر أن (عمر) قد قلّد أو أسلب أسلوب أو لغة زبونه، وتكمن وراء هذه الأسلبة حوارية وتواصل بين وجهة نظر (الزبون)، ووجهة نظر (عمر)، وإن تقليد (عمر) لأسلوب (زبونه) يحيلنا على توافق رأي (عمر) مع رأي (زبونه)، لأن الأسلبة قد «تتوخى الحفاظ على توافق نوايا اللغة المؤسلبة، واللغة موضوع الأسلبة»[6]، ويتمثّل هذا الرأي أو الرؤية في عبثية الحياة ولا جدواها، مقابل جدية الإنسان وتشبّثه بالحياة، فالإنسان يسعى ويجدّ في حياته، وهو يعلم أنه سيرحل عن هذه الحياة، والدليل على توافق رأي (عمر) مع (زبونه) قول (عمر) بعد أن سمع كلام

---

(1) الكرنفال والغيرية الاكتمال الناقص: 13.

(2) الخطاب الروائي: 34، 35.

(3) ينظر: أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ: 411.

(4) الرواية: 92.

(5) م. ن: 46.

(6) أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ: 411.

(زبونه): «فسلّمت بوجاهة منطقه ولكن ذهل رأسي بدوار مفاجئ وأختفى كل شئ»[1]. فلم يقتنع (عمر) بهذا الكلام فحسب، بل أثّر فيه وغيّره إلى حالة الحيرة والتساؤل والقلق الفكري، إذن تنهض هذه الأسلبة على وعيين، وعي الشخص المؤسلِب (عمر)، بلغته الظاهرة، ووعي الشخص المؤسلَب (زبونه)، عبر لغته الضمنية أو الخفية، وقد تحققت من هذه الأسلبة دلالة جديدة، واكتسب النص أهمية خاصة، إذ يعدّ بؤرة الرواية، لما أحدثه من تأثير في تغيير حال البطل (عمر) من الاستقرار النفسي والفكري، إلى القلق والاضطراب والحيرة، إذ «تتميّز الأسلبة على وجه الدقة عن الأسلوب المباشر، بذلك الحضور للوعي اللساني (عند المؤسلِب المعاصر وعند قرائه)، الذي يعاد في ضوئه خلق الأسلوب المؤسلَب، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين»[2].

إنَّ الأسلبة تعدّ من أهم مستويات التصرف في التعدد اللغوي، إذ تسهم في إحداث التعددية اللغوية والصوتية في الرواية، عبر إعادة صياغة الأقوال والخطابات المعروفة أو تحويلها، أو العدول بها عن أصل استعمالها، فيتحقّق التنوع الصوتي والتحاور الأيديولوجي[3].

أسلب البطل (عمر) لغة العلم والعلماء بقوله: «كان. لا حبيبَ الآن. القلب لم يعد يفرز إلا الضياع. وبين النجوم يترامى الفراغ والظلام. وملايين السنين الضوئية»[4]. فهذا الكلام الظاهر لعمر يحيلنا على كلام ضمني ولغة ضمنية، هي لغة العلماء والعلم، وإنَّ تقليد عمر (المحامي) لأسلوب العلم والعلماء يوحي بأيمانه بالعلم والعقل، وكرهه للفن والقلب، فالفن (الشعر) في حاضر البطل (لا حبيب)، وهكذا قام الوعي اللساني الحاضر (عمر) بأسلبة مادة أجنبية عنه (مادة العلم)، الغريبة عنه، كونه محامياً الآن، وسياسياً وشاعراً سابقاً، لأن الأسلبة هي: «قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية «أجنبية» عنه، يتحدث من خلالها عن

(1) الرواية: 46.

(2) المتكلم في الرواية، (مجلة فصول): 115.

(3) ينظر: الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين: 121.

(4) الرواية: 38.

موضوعه، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءاً خالصاً على اللغة موضوع الأسلبة»[1]. لقد تحاور (عمر) بوساطة الأسلبة مع الوعي المؤسلَب (العلماء - العلم)، ليعلن توافقه وتضامنه مع العلم ومصدره (العقل)، مقابل رفضه وكرهه للفن ومصدره (القلب)، لعلّه يَجد في العقل نجاة له من حيرته الفكرية، ولعلّ العقل يملأ الفراغ والظلام المترامي في الفضاء والنجوم، وبرز في هذه الأسلبة صوتان، صوت المتلفظ باللغة أو الكلام (عمر)، وصوت الكامن وراء هذه اللغة (العلم - العلماء)، ليعلن الصوت (عمر) مسايرته ومطابقته مع الصوت الضمني (العلم)، ففي الأسلبة يحضر على الأقل صوت المتلفظ باللغة أو الأسلوب، وصوت المختفي وراءها، إمّا مسايرةً لمعنى الكلام المستخدم أو تضاداً له[2].

وكما وظّف الراوي الأسلبة للتعبير عن تطابق وجهات النظر، فوظّفه في الوقت نفسه للإفصاح عن عدم تطابق أو توافق وجهات النظر، إذ لجأ الراوي إلى استدعاء وعي سابق، بوساطة وعي جديد (حاضر)، لتشخيص منظور الوعي السابق وتفنيده أو كسره، مثل حوار (عمر) مع نفسه أثناء اشتداد أزمته النفسية والفكرية: «ويقيناً أنّ روما لم يحرقها نيرون ولكن ضرمتها الأشواق اليائسة. كذلك تزلزل الأرض وتتفجر البراكين»[3]. لقد استدعى الشخص المؤسلِب (عمر) لغة سابقة (لغة التأريخ)، (احراق روما من قبل نيرون)، ليكسرها ويؤسلبها على وفق رؤيته ووجهة نظره، إذ حطّم الوعي المؤسلِب المعادلة التأريخية الثابتة وحوّرها، (روما لم يحرقها نيرون)، وذلك في ضوء رؤيته المتشتّتة واللّامتوازنة ،إذ يعيش في حالة الضياع والحيرة والقلق، معتقداً أن شدة التوق والشوق إلى كشف الأسرار، وما يكتنفها من حرقة، هي التي تضرم النيران، إذن لم تتطابق وجهة نظر الوعي المؤسلِب مع وجهة نظر الوعي الضمني المؤسلَب، لأنّ الأسلبة صيغة أسلوبية يتم فيها تدمير لغة سابقة على وفق موضوع الوعي المشخِّص، حينما تتعارض منظورات متعددة داخل ملفوظ واحد، وتتحاور لغات متفاوتة الانتماء الزمني

(1) الخطاب الروائي: 34.

(2) ينظر: معجم السرديات: 185.

(3) الرواية: 151.

(الزمن الحاضر مع الزمن الماضي)[1]. ويبدو أن الوعي المؤسلب لم يؤسلب اللغة التأريخية فحسب، بل أسلب لغة العلماء والعلم أيضاً في هذا الملفوظ، فكسر المعادلة العلمية بشأن أسباب زلزلة الأرض وتفجّر البراكين بأن سببهما هي أيضاً (الأشواق)، ونستشفّ من هذه الأسلبة في هذا الملفوظ تضارب رؤية المؤسلب، وتعارضها مع الرؤى المنطقية (التأريخية – العلمية)، فتعارض صوت اللغة المؤسلبة مع صوت اللغة الضمنية (المؤسلَبة) يوحي بحالة اللّا منطق والهذيان التي تعيشها الذات المؤسلبة، وهي تمر بأشد حالات القلق والاضطراب، ويظهر من هذا الملفوظ المفعم بالحوارية تأثير الخطاب المؤسلب فيما حوله من خطابات تاريخية وعلمية، «فكل خطاب يتأثر بما قيل في موضوعه، وبما يمكن أن يقال، فحين نتكلم نتأثّر بما قاله الناس قبلنا، فتظهر في خطابنا رواسب من الفاظهم وعباراتهم»[2]، لذلك تتحقق الحوارية وتختلط الأصوات في الملفوظات والخطابات.

من المعلوم أن كل صوت قد يتداخل مع أصوات أُخرى، لكون التحاور سمة بارزة وأساسية من سمات الكلام، حيث «ان التغاير خاصية من خاصيات الكلام البشري، بما أن كل ملفوظ هو في واقع الأمر مسكون بأصوات الغير، سواءً تعلق الأمر بحوارية، أو بتعدد صوتي، أو بكليهما»[3].

ينهض كلام الشخصية (عثمان) على الأسلبة، عبر تقليد أسلوب العلم ونظرية داروين في التطور، ويمكن استشفاف هذه اللغة العلمية (الضمنية) من كلام (عثمان) ولغته حينما يقول: «استرددت إيماني فوق الصخور وتحت أشعة الشمس، وأكدت لنفسي بأن العمر لم يضع هدراً، وأن ملايين الضحايا المجهولين منذ عهد القرد قد رفعوا الإنسان إلى مرتبة سامية!»[4]. إذ يبرز في الملفوظ تركيبة (منذ عهد القرد)، ليحيلنا على نظرية داروين العلمية في التطور، إن إيراد (عثمان) لهذا الأسلوب العلمي ولهذه النظرية، يوحي بأيمانه وتوافقه مع تلك النظرية، فضلاً عن إيمانه بالعلم على

---

(1) ينظر: في النص الروائي العربي: 85.

(2) معجم مصطلحات نقد الرواية: 83.

(3) الذاتية في الخطاب السردي: 151.

(4) الرواية: 135، 136.

وجه العموم. وهكذا نصبح إزاء صوتين أو وعيين متقابلين أو متحاورين، فإنّ ظهورهما معاً يُومئ إلى التقاطع والحوارية، مؤكداً أحدهما الآخر، فـ«إن كلمتين اثنتين موجهتين مباشرة وبدرجة واحدة إلى المادة الملموسة، ضمن حدود قرينة كلام واحدة، لا يمكنهما أن تظهرا جنباً إلى جنب ما لم تتقاطعا حوارياً، سواءً ستؤديان إلى تأكيد إحداهما الأُخرى، أو على العكس، كأن تتعارض إحداهما مع الأُخرى»[1].

لقد أسهم الملفوظ المؤسلب للشخصية (عثمان) في إبراز فكر وأيديولوجية هذه الشخصية، التي تتمثّل في الرؤية المادية للحياة، وعدم الإيمان بالرؤية الروحية المفسرة للخلق والوجود.

ولم تقتصر أسلبة (عثمان) على تقليد لغة العلم فحسب، بل راح يؤسلب لغة الدين مقابلاً للغة العلم، مثل قوله: «ولكن ثبت لي أنه إذا قذف بنا إلى الجحيم فأننا حتماً سنعتاد ونألف الزبانية!»[2]. لقد استفاد (عثمان) من كلام الآخر (كلام ديني)، فأختلط صوت آخر مع صوته، إنّه صوت الدين المصور للآخرة، وما فيها من عذاب وجهنّم وزبانية، وبوساطة بعض الملامح اللغوية الواردة (الجحيم - الزبانية) يمكن تحديد هذا الصوت المضمر (الديني)، فقد «يستفيد المؤلف من كلام الغير (الكلام المنقول)، مديراً السرد لا بصوته الخالص، بل بصوت راوٍ يمكن تحديده ببعض الخصائص التعبيرية. (وفي هذه الحالة لا يتوافق المؤلف والراوي)، فإذا لم تكن وجهة النظر هذه لتنتمي إلى مشارك مباشر في الفعل المروي، فإنّ لدينا سرداً مؤسلَباً»[3]، وفي الوقت الذي تحاور (عثمان) مع العلم وأسلب لغة العلم والعلماء (داروين)، فإنّه هنا في المقابل يحاور الدين عبر أسلبته للغة الدين، وتحيل هذه الأسلبة - على النقيض من الأسلبة السابقة - إلى تصادم رؤية الوعي المؤسلِب (عثمان) المؤمن بالعلم والاشتراكية والمادية، مع الرؤية الدينية (الروحية)، فلم يكن تقليده للغة الدين في هذا الملفوظ إلّا تعبيراً عن شكّه وزعزعة إيمانه بالقضايا الروحية والدينية، ويؤكد هذا الأمر ما ورد في الملفوظ من المفردات

(1) قضايا الفن الإبداعي عند دوستو يفسكي: 275.

(2) الرواية: 132.

(3) شعرية التأليف: 30.

(نألف الزبانية)، فهي تحيلنا على استخفافه وتهكمه من (الجحيم والزبانية)، وهذه الرؤية مستنبطة بظاهر الكلام الموحي بتعوّد (عثمان) الثوري والمضحي على الظروف الصعبة والعسيرة، لإرادته النابعة من ثوريّته ونضاله وتضحيته، لقد فسّخ الوعي المؤسلب (عثمان) الوعي المؤسلَب (الدين والآخرة)، وكسر هذا الوعي عند أسلبته، لأنَّ المرء - وبحسب المنظور الديني والإيماني - لا يمكن أن (يألف الزبانية) وأن يعتاد (الجحيم).

لقد أضفت الحوارية الحاصلة بفعل الأسلبة الجمالية والتماسك الفني على النص الروائي، فإنّ «صورة اللغة التي تخلقها الأسلبة هي الأكثر صفاءً والأكثرُ اكتمالاً فنياً، وهي تسمح بالحد الأقصى من الجمالية الممكنة في النثر الروائي»[1].

تشرَّد فكر البطل (عمر)، وهو في الصحراء (الخلاء) بصحبة الراقصة (مارجريت)، فتحدَّث مع نفسه بلغة قريبة من لغة المتصوفة قائلاً: «ما أكثفَ الظلمة حولنا. تكاثفي حتى ينسانا العالم وليختفِ كل شئ عن العين الضجرة. آن للقلبِ وحده أن يرى النشوة كنجم متوهّج. وها هي تدبّ في الأعماق كضياء الفجر. فلعلّ نفسك أعرضت عن كل شئ ظمأ للحب. حبّاً في الحبّ. توقاً لنشوة الخلق الأولى. اللائذة بسر أسرار الحياة»[2]. هذا الملفوظ المنتمي إلى (عمر)، تضمر وراءه لغة أخرى هي لغة (التصوف والمتصوفة)، فقد أسلب (عمر) هنا لغة التصوف، لتتشكّل الأسلبة القائمة على التحاور بين الأصوات المضمرة (صوت الصوفي)، والظاهرة (صوت البطل عمر)، ولعلّ مفردات (رؤية القلب - النشوة - ظمأ الحب -) مؤشرات دالة على هذه اللغة الصوفية المضمرة. إذن قلّد (عمر) لغة التصوف، لتبرز حوارية بين الصوتين، ونصبح إزاء الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية، وهي الشكل الأكثر تميّزاً ووضوحاً للأسلبة، حينما نكون إزاء لغتين، لغة حاضرة وملفوظة، وأُخرى مضمرة مقدَّمة في ضوء اللغة الأُخرى، وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ[3].

---

(1) المتكلم في الرواية، (مجلة فصول): 116.

(2) الرواية: 64.

(3) ينظر: الخطاب الروائي: 227.

لقد عبّر (عمر) عبر أسلبته للغة التصوف، عن رؤيته الصوفية والاغترابية عن العالم والوجود، وهو يبحث عن مخرج ينقذه من أزمته الفكرية تجاه حقائق الكون وأسرار الوجود، إذ أفصحت أسلبة (عمر) للغة التصوف عن تجاور صوت (عمر) مع صوت (المتصوفة)، معبرة عن تقارب رؤية (عمر) مع رؤية الصوفية، وهو يعاني الاغتراب الفكري والنفسي، وقد أسهم هذا الحضور للغة المتصوفة في لغة (عمر) في إضفاء الحوارية المميّزة بالتناسق الأسلوبي، فإنَّ «الشأن في «الخطاب» أو الخطاب الروائي هو الرصد لمعاني حضور اللغات والخطابات المتعددة طيّ خطاب واحد، يتحلّى بقدرٍ من التناسق»[1]. وهكذا أفصحت اللغة المؤسلبة لعمر عن توقه الصوفي، وتطلّعه إلى (نسيان العالم له)، لعلّه باغترابه عن العالم يجد متنفّساً لقلقه إزاء حقائق الحياة وأسرار الوجود. وقد تكون هذه الرؤية الاغترابية والصوفية تعبيراً عن عجز ذات البطل (عمر) في معرفة أسرار الخلق والوجود، فتطلّع تلك الذات إلى الابتعاد عن الحياة، انعكاس لاستسلامها وعجزها عن فهم هذه الحياة وأسرارها.

لقد وظّف الكاتب في روايته نمط الأسلبة البارودية أو المحاكاة الساخرة، كونه وسيلة لأسلبة الأساليب، عبر كسرها أو تحطيمها، للإفصاح عن عدم توافق الوعي المؤسلِب مع الوعي المؤسلَب، إذ يضفي هذا النمط من الأسلبة السخرية والاستهزاء والهزلية على الملفوظ. فالمحاكاة الساخرة أو الباروديا هي «طريقة أسلوبية قائمة على إيراد أساليب الآخرين تضميناً وتناصاً وحواراً، ومحاكاتها بطريقة ساخرة قوامها التناقض والسخرية والكروتيسك، والروح الكرنفالية»[2]. ويمكن تلمّس هذه المحاكاة الساخرة في قول (عثمان)، وهو يخاطب صديقه (عمر) بسخرية: «القانون هو الذي أدخلني السجن لا العدل»[3]. حيث حطّم وأسلب لغة القانون والعدالة، ولغة الحكّام ورجال القانون والقضاة، الذين يتحدّثون بأسلوب القانون الذي يطبّق من أجل تحقيق العدالة، بيدً أن (عثمان) قد كسر هذه اللغة، وعكس هذا الوعي المضمر بقوله إنَّ القانون قد أدخله السجن (لا العدل)، أي طبّق

(1) الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين: 107.

(2) الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات: 9.

(3) الرواية: 133.

عليه القانون من غير عدالة، ليعلن رأيه ووجهة نظره المتناقضة مع رأي رجال القانون والحكام، فلم يكن الحكم عليه بإدخاله السجن، بسبب مواقفه الفكرية (الاشتراكية) والثورية من العدل أو الإنصاف، وقد أضفت هذه المحاكاة للغة القانون التهكم والسخرية على الملفوظ، لأن تردد كلمات الآخر في الكلام، بوصفها كلمات أجنبية وغريبة غالباً ما يصحبها النبرة الهازئة والمتهكمة[1]. وهكذا حصلت الحوارية بين الوعي المؤسلِب (عثمان)، والآخر المؤسلَب (لغة الحكّام والقضاة)، معبرة عن عدم توافق منظور الوعي المؤسلِب مع منظور الوعي الموسلَب، في إطار لغة هازئة مفعمة بالسخرية والاستهزاء.

كما تبرز الأسلبة البارودية أو الساخرة في كلام (عمر)، وهو يتمتم ساخراً: «من جدّ وصل»[2]. لقد حطّم (عمر) هنا المثل السائر (من جدّ وجَدَ)، وكسره على وفق رؤيته، فلم تتفق هذه الرؤية مع رؤية المثل العاكس لرؤية عامة الناس، فهو لا يتفق مع المثل القائل أن الإنسان إذا ما سعى وجد، إذ يعثر على ما يصبو إليه. إنَّ هذه الأسلبة توحي بعجز الشخص المؤسلِب (عمر) عن إيجاد سر الحياة والوجود، على الرغم من جدّه وبحثه وتجربته لكل الوسائل والسبل، ومنها مغامراته العاطفية والجنسية. إذن لم تتوافق رؤية اللغة المشخِّصة مع رؤية اللغة المشخَّصة بوساطة تحطيم اللغة الثانية (المشخَّصة)، ليتعلق الأمر بالأسلبة البارودية، «حيث نوايا اللغة المشخِّصة لا تتوافق مطلقاً مع نوايا اللغة المشخَّصة، فتقاومها وتصور العالم الغيري الحقيقي، لا بمساعدة اللغة المشخَّصة، بوصفها وجهة نظر منتجة، وإنما عن طريق فضحها وتحطيمها»[3]. لقد أفصحت هذه الأسلبة البارودية عن دلالات عميقة، تمثلت في قناعة الوعي المؤسلِب (عمر) بأن الإنسان قد (يصل) إلى ما يبحث عنه، ولكن قد (لا يجد) ما أراد البحث عنه، فالوصول إلى هدف ما أو شئٍ ما لا يعني إيجاد حقيقة هذا الشيء أو سره، فقد نصل إلى مكان الكنز ولا نجد فيه هذا الكنز. إذن تحطيم المؤسلِب للغة المؤسلَب الضمنية في إطار تهكمي، قد أفصح – فضلاً عن تعدد الأصوات والحوارية – عن دلالات عميقة ومتشعبة، ورؤى فلسفية مضمرة.

---

(1) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي: 284.

(2) الرواية: 70.

(3) المتكلم في الرواية، (مجلة فصول): 116.

وفي الوقت نفسه يستخدم (عمر) بطل الرواية الكلام لفضح اللغة المؤسلَبة، تعبيراً عن عدم توافق نواياه مع نوايا اللغة المشخَّصة، حيث تصبح مقاصد اللغتين متعارضة في أسلوب تهكمي، مثل قوله: «لم يبقَ لنا يا حضرات المستشارين إلّا أن نعمل معاً في السيرك القومي»[1]. إذ هدم (عمر) لغة التخاطب للمحامين ورجال القانون، لغة القانون والمحاكم، عبر ايراده لألفاظ في الملفوظ، لا تنسجم مع الخطاب القانوني، (العمل في السيرك)،الامر الذي ولّد السخرية والتهكم والاستهزاء، حيث صوّر العمل القانوني والمحاكم، ومهنة المحاماة على هيئة استعراض بهلواني غير مجد، وغير ذي جدوى سوى هدر للوقت، وتسلية للجمهور، وقد عبّر (عمر)، بوساطة هذا الملفوظ المؤسلب التهكمي، عن تعارض رؤيته مع رؤية عمل القانون والمحاماة وكسب القضايا، وعمل المحاكم والقضاة، لأنَّ في أسلبة المحاكاة الساخرة «لا تكون مقاصد الكلمة المصوِّرة على وفاق مع مقاصد الكلمة المصوَّرة، بوصفها وجهة نظر مثمرة، بل تصوره عن طريق تهديمه الفاضح»[2] . وهكذا تكشف هذه الأسلبة الساخرة ضمنياً عن موقف معادٍ للمشخّص (عمر) نحو مهنة المحاماة والقانون والمحاكم، بما لحق بالملفوظ من تفتّت وتفسّخ عند أسلبته، ولتتحول الأسلبة هنا إلى تحاور وتصادم أيديولوجي بين صوت (عمر) المحامي (سابقاً)، والكاره لمهنته (حالياً)، وبين صوت رجال القانون والقضاء.

ومن الأمثلة الأُخرى عن محاكاة (عمر) الساخرة للغة الآخرين الضمنية قوله المفعم بالسخرية، وهو يخاطب زوجته (زينب): «إذاً فما عليك إلا أن تتفقي مع شيخة زار!»[3]، يبدو في هذا الملفوظ السخرية من أعمال الشعوذة والفال والتنبؤ بمستقبل الانسان، ومهنة العرافة والعرافات (الشيخة زار)، فالوعي المؤسلِب (عمر) قد فضح عمل التنجيم والعرافة على نحو تهكمي، فثمة سخرية واضحة في الملفوظ، حيث يلتقي وعيان لغويان، وعي اللغة الظاهرة (المؤسلِبة)، وهي لغة (عمر)، ووعي آخر للغة ضمنية غير ظاهرة، هي لغة الوعي المؤسلَب، لغة المنجّمين والمؤمنين بالتنجيم والعرافة، لتتحقق الحوارية عبر تصادم أيديولوجي بين وجهة

---

(1) الرواية: 31.

(2) الكلمة في الرواية: 151.

(3) الرواية: 31.

نظر المؤسلب (عمر) مع وجهة نظر المؤسلَب (المؤمن بالعرافة والتنجيم)، لتظهر الغاية من استعمال الملفوظ استعمالاً مغايراً أو مضاداً.

بناءً على ما سبق يمكننا القول أنَّ الراوي قد وظَّف الأسلبة في روايته، بوساطة تداخل لغة ظاهرة مع لغة ضمنية مضمرة، وقد أفصحت عن تداخل الأصوات وتعددها، إمّا بتوافق الصوت المؤسلِب مع الصوت المؤسلَب، أو بتصادم هذه الأصوات. وبرز التصادم في الأسلبة البارودية، حينما عمد الوعي المؤسلِب إلى تحطيم الوعي المؤسلَب، بوساطة كسر لغة الوعي المؤسلَب في إطار تهكمي.

الحوارات الخالصة

أطلق (باختين) تسمية الحوارات الخالصة على حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي، وسمّاها «الحوارات الدرامية الخالصة»، وأحياناً «حوار الرواية»، ويقصد الحوار المباشر للشخصيات [1].

إنَّ الحوارات الخالصة تتعلق بحوار الشخصيات وأقوالها، وهي في أصلها أقوال جاهزة و منتجة عبر لغة الكاتب، ومن ثمة كان لها حضور قوي في توجيه تلك اللغة، والتأثير عليها أيضاً [2].

إذن يقصد بالحوارات الخالصة أسلوب الحوار في الرواية، وهو من أهم أساليب القص، ويعني الأقوال المتبادلة بين شخصيتين فأكثر، منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق[3]. فالحوار يحصل بين الشخصيات في أي رواية، وقد يظهر في أسلوب أدبي، حيث تناقش فيه الشخصيات موضوعاً بصورة مفصلة[4]، وهو «تمثيل للتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشخصيات بحرفية، سواءً كان موضوعاً بين قوسين أو غير موضوع»[5].

إنَّ للحوار أهمية كبيرة في العمل الروائي، فهو الجزء المتمم للحبكة الروائية،

(1) نقلاً عن: أسلوبية الرواية: 90.

(2) ينظر: أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ: 411.

(3) ينظر: معجم السرديات: 158، 159.

(4) ينظر: Dictionary of literary term & Literary theory , codon , J. A :219.

(5) معجم مصطلحات نقد الرواية: 79.

فضلاً عن وصف الشخصيات وتحريك الأحداث، والمساعدة على حيوية المواقف، كما يسهم في التعدد اللفظي للرواية[1]. ولعّل من أبرز وظائف الحوار تجسيد التنوع الكلامي والتعدد الصوتي، وإبراز وجهات النظر المختلفة والمتحاورة، لأنّه «الأداة الرئيسية في التعبير، سواءً كان حواراً مع النفس أم مع الآخر، ذلك أنّه الأداة القادرة أكثر من غيرها على التقاط الذبذبات المتوترة بين شدّ وجذب، وبين مدّ وجزر، وهو الأداة الفعّالة في تجسيد متناقضات الفكر والشعور، متناقضات الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية معاً»[2].

إنَّ حوار الرواية – بحسب رأي باختين– يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحوار اللغات، حينما تكون اللغات الخالصة خاضعة لنفس مشكلة خلق صورة اللغة، فالتجاور الحواري للّغات الخالصة يعدّ وسيلة فعّالة لخلق صور اللغات[3]، لذلك يخضع الحوار لنفس المقاييس التي يخضع لها التهجين والأسلبة،لأنه «تعبير عن تصارع أنماط الوعي والرؤى للعالم، كما أنّه توجد بين اللغات المتحاورة عبره لغة مُنظمة ومؤسلبة»[4].

إذن يسهم الحوار – أسوةً بالتهجين والأسلبة – في تعدد اللغات والأصوات، لأنّه نقاش بين لغات، ونقاش بين أساليب لغوية، وليس حوار معانٍ مجردة، بل حوار وجهات نظر متعددة[5]، مماّ يبرز فيه اختلاف الأفكار والمواقف وتصارع الأيديولوجيات، فالحوار «أداة فنية لإبراز الحقائق وتوليدها، وتقديمها في إطار وجهات النظر المتعددة التي يكشفها الحوار»[6]. حيث تتفاعل أشكال الوعي المختلفة. وجدير بالذكر ليس كل حوار يعّد حوارياً، أي عاكساً للتعدد اللغوي ولتعدد الأصوات والرؤى، أو معبّراً عن تصادم الأفكار وتحاورها، فبعض الحوارات

---

(1) ينظر: الرواية الجديدة بحوث ودراسات تطبيقية: 94، 95.

(2) المنتمي: 368.

(3) ينظر: الخطاب الروائي: 231، 232.

(4) أسلوبية الرواية: 91.

(5) ينظر: الكلمة في الرواية: 277.

(6) تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، د. حسن علّيان، مجلة جامعة دمشق، ع(1) و(2)، 2008: 177.

قد تكون تعليمية، إذا كانت العلاقة بين المتحاورين غير متكافئة، بسبب جهل أحد الطرفين، حيث تنقل شخصية عارفة المعلومات إلى شخصية أُخرى جاهلة لهذه المعلومات[1]. في حين تبرز الحوارية في الحوار عندما تكون العلاقة متكافئة بين المتحاورين، فإذا ما بدأ الحوار بالخلاف وانتهى به يكون الحوار من نمط الحوار السجالي، وإذا ما أقنع طرف الطرف الآخر، أو أقتنع الطرفان بالاتفاق على الاختلاف كان الحوار جدلياً[2].

لقد ركّز الكاتب نجيب محفوظ على الحوار في رواياته، ولاسيّما في روايته قيد الدراسة، إذ منح الحوار أهمية خاصة، «فجعله يستحوذ على جزء مهم من بنية الرواية السردية، بشكل بدا السرد مجرد وسيلة لترتيب الوقائع على مسرح العمليات الجارية على رقعة مكانية محددة»[3].

يحاول البحث في هذا المبحث مقاربة الحوارات الخالصة في الرواية، وذلك عبر مطلبين، خُصّص المطلب الأول للحوارات المباشرة (الخارجية)، في حين يدور المطلب الثاني على النوع الثاني من الحوار، وهو الحوارات الداخلية (المونولوج).

الحوارات المباشرة (الخارجية)

يعد الحوار المباشر أو الخارجي أحد نوعي الحوار في الرواية، حيث يتكلم المتكلم مباشرة إلى متلقٍ مباشر، ويتبادلان الكلام من غير تدخل الراوي، على نحو موضوعي حيادي، ويسهم هذا الحوار في إبراز طبيعة الشخصية وطريقة تفكيرها، ومدى وعيها بالقضايا المطروحة، فضلاً عن تشخيص وجهات النظر والمواقف والرؤى، وأوجه التشابه أو الاختلاف بين الشخصيات[4].

تسهم الحوارات المباشرة في بلورة تعدد الأصوات واللغات في الرواية، إذ إنّ «الطابع الحواري الدراماتيكي هو الأنسب لرواية الأصوات للكشف عن أغوارها، ثم إنّ تعددية المواقف والرؤى الأيديولوجية المتعادلة النفوذ، المختلفة اتجاهاتها ستكون

(1) ينظر: معجم السرديات: 160.

(2) ينظر: م. ن: 160.

(3) النزعة الحوارية في الرواية العربية: 31.

(4) ينظر: تعدد الأصوات في الروايات المحفوظية: 244، 249، 251.

هي المولدة للحوار»[1]. وبوساطة الحوارات المباشرة أو الخارجية تتفاعل أشكال الوعي المختلفة في الرواية، لأنَّ حوارية الحوار على - وفق رأي باختين - لا تتحدد بحوار مشهدي أو بترف تعبيري، بل تبرز عبر حوار وجهات النظر التي تتصارع فيما بينها، بوساطة شتّى الطرق الفكرية في جدل حر وطليق[2].

لقد ارتكز نجيب محفوظ كثيراً على أسلوب الحوار في رواياته، ومنها الرواية قيد الدراسة، لما فيه من حيوية يضفيها على النص، فضلاً عن كشفه لطريقة التفكير لدى الشخصيات المتحاورة[3].

استعمل الراوي في الرواية الحوار المباشر استخداماً لافتاً للنظر، مصوّراً «معاني الفرقة والمباعدة والوحدة والاغتراب بين الحمزاوي وسائر الشخصَيات»[4]، ويتناسب هذا الحوار مع القضايا الفكرية والفلسفية المطروحة في الرواية.

لم يظهر الحوار الخارجي في الرواية لغايات سردية قصصية، لإبراز أحداث الرواية وتطويرها، بل حقّق هذا الحوار غايات فكرية وذهنية محقّقاً الوظيفة الذهنية. تتحاور الشخصيات الصديقة الثلاثة (عمر - عثمان - مصطفى)، لتكشف الهوة الفكرية والأيديولوجية بين تلك الشخصيات، في ضوء علاقة التكافؤ القائمة بين الشخصيات الثلاثة:

«- إذا كنت قد تغيرت فلا يعني هذا أن الحقيقة يجب أن تتغير..

- لم نتغير ولكننا تطورنا.

- إلى الوراء

- الوطن تطور إلى الأمام بلا شك..

- ربما ولكنّكما تطورتما إلى الوراء.

وظل عمر ينظر إلى الهلال أما مصطفى فسأله بمرح:

---

(1) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: 58.

(2) ينظر: أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ: 435.

(3) ينظر: نجيب محفوظ (الرؤيا والموقف): 157.

(4) تقديم لرواية نجيب محفوظ الشحاذ: 15.

- الم يقنعك ما ضحيت به من عمر ؟

فقال بحق:

- الحقيقة لا تقنع.

- يا عزيزي لست المسؤول الوحيد عنها..

- الإنسان إما أن يكون الإنسانية جمعاء وإما أن يكون لا شيء.

فقال مصطفى ضاحكاً:

- إنّني لم استطع أن أكون مصطفى فحسب فكيف يمكن أن أكون الإنسانية جمعاء ؟ !

- يا لفداحة الفشل !.. لا أصدق ما حلّ بكما من تدهور»[1].

إنَّ هذا الحوار المباشر بين هذه الشخصيات يفصح عن تصادم فكري، واختلاف أيديولوجي بين (عثمان) من جهة، و(عمر) و(مصطفى) من جهة أُخرى، فقد كشف الحوار عن مقاصد المتكلمين المختلفة والمتباينة، إذ «يعدّ الحوار المباشر بين الشخصيات إحدى أهم الصيغ الكاشفة عن مقاصد المتكلمين»[2]. إنَّ (عثمان) ما زال مؤمناً بالاشتراكية كونها (حقيقة) يجب ألا تتغير، وإن تغير الأفراد (عمر - مصطفى)، وأكّد المتحاور (عثمان) هذه الأيديولوجية عبر تأكيده إنسانية (عالمية) الإنسان، وهذا الفكر مخالف لتطلعات (مصطفى) الداعية إلى الفردية والنفعية الشخصية، (أن أكون مصطفى فحسب)، كذلك لتوجهات (عمر) المائلة إلى معرفة كنه الإنسان والحياة والوجود، ومن هنا يقترب الحوار من السجالية المفعمة بالحوارية، كونه قائماً على الخلاف وتباعد وجهات النظر، من دون التوصل إلى اتفاق على الاختلاف، حيث إن كلّ طرف يتشبّث برؤيته وتصوره الفكري، مما عمّق التعدد الصوتي القائم على التصادم الفكري والذهني بين الشخصيات الثلاثة.

وكان لهذا الحوار الدور البارز في كشف دواخل الشخصيات وأفكارها، إذ «تثار القضية في الحوار دون التركيز على جوانبها، بقدر ما هو تركيز على الشخوص

(1) الرواية: 144.

(2) في النص الروائي العربي: 65.

نفسها، وكشف الجوانب الخفية فيها، من خلال تبادل الآراء المختلفة، وهذا يؤكد ديناميكية الحوار»[1].

لقد صوّر الحوار الخارجي المباشر في الرواية عمق اختلاف الرؤى بين (عمر) من جهة، و صديقه (مصطفى) من جهة أُخرى، فعمر يجد الفن أعظم من أن ينحصر في المنفعة المادية، حسب رؤية صديقه مصطفى، ويظهر هذا الأمر في حوار الأثنين:

«- هي رسالتي في الحياة،التسلية، والجمع تسليات، قديماً كانَ للفن معنى حتّى أزاحه العلم من الطريق فأفقده كل معنى..

- أمّا أنا فقد نبذته دون تأثر بالعلم»[2].

إذن يؤمن (مصطفى) بالفن النفعي، في حين يؤمن (عمر) بالفن الأصيل الهادف، فهو يكره الفن الزائف، ويحب من أعماقه الفن الحقيقي الهادف، «فماذا يعني هذا الرفض سوى عمق الإحساس بالفن»[3].

وتبرز أصوات أُخرى مناقضة لصوت البطل (عمر)، ومنها صوت ابنته (بثينة)، ففي الوقت الذي لا تشترط بثينة أن يستمع أحد لغنائها (فنها)، وإنّها ستستمر في حب الفن (الشعر)، فإنَّ والدها على النقيض منها يكره الفن ظاهراً ويتركه، مع حبه الدفين له، لأنَّه لا يرى الاستجابة من الآخرين، ويمكن تلمّس هذه الحوارية بين (عمر) و(بثينة) في حوارهما الآتي:

«- هل من الضروري يا بابا أن يستمع لغنائنا أحد ؟

فداعبَ خصلة من شعرها الأسود وقال:

- ما معنى أن ندعو سر الوجود من الصمت إلى الصمت ؟

ثم برقة وعطف

- ألا تودين أن يسمع لغنائك الناس ؟

---

(1) نجيب محفوظ (الرؤيا والموقف): 164.

(2) الرواية: 21.

(3) قراءة الرواية: 103.

- طبعاً ولكن سأستمر على أي حال..

- جميل، أنتِ أفضل من أبيكِ، هذا كل ما هنالك»[1] .

إنَّ تعدد الأصوات والأساليب يتردد في الرواية عبر الحوارات الخارجية، لتغدو الرواية - على وفق تعبير باختين - معسكراً لأساليب مختلفة، ولأصوات متنوعة ومتناقضة.

إنّ (عمر) يريد أن يجسّد أزمة الإنسان في رؤية فلسفية، محاولاً فهم كنه الحياة، وهو تصور مخالف لما يذهب إليه غيره، ومنهم صديقه الطبيب (حامد)، حينما زاره (عمر)، ليعرف سرّ مرضه، فقد تحاورا بالقول:

«- الكبر مرض، ولن تشعر به ما دمت تدفعه بحسن السلوك، هنالك شبان فوق الستين، المهم أن نفهم حياتنا..

- أن نفهم حياتنا ؟ !

- أنا لا أتفلسف طبعاً..

- ولكنك تداويني بنوع من الفلسفة، ألم يخطر لك يوماً أن تتساءل عن معنى حياتك ؟

فضحك الدكتور عالياً ثم قال:

- لا وقت عندي لذلك، وما دمت أؤدي خدمة كل ساعة لأنسان هو في حاجةٍ ماسة إليها فما يكون معنى السؤال؟!»[2] .

يكشف لنا هذا الحوار المباشر بين (عمر) و (حامد) عن تصادم رؤيتين وعدم توافقهما، حيث إنَّ (حامد) يفهم الحياة على نحو سطحي (غير عميق)، فالحياة عنده تعني خدمة الناس، أمّا (عمر) فعلى النقيض منه ينظر إلى الحياة نظرة فلسفية عميقة، فطبيعة فهمه لمعنى الحياة مخالفة لطبيعة فهم صديقه (حامد) لها.

---

(1) الرواية: 39.

(2) م.ن: 10.

هكذا أفصح الحوار المباشر عن الموقف الفكري للشخصين المتحاورين، وهما موقفان متناقضان، لتبرز حوارية الحوار، إذ إنَّ «الحوار المباشر يتطلّب اكتشاف الموقف الأيديولوجي للشخصية في النص الروائي، فضلاً عن معاينة أفعالها، تشخيصاً للحوار الكلامي الذي تؤكد هويتها عبره، بوصفها ذاتاً تسعى إلى تأسيس وجودها»[1].

امتدّت حوارية الأصوات بين (عمر) من جهة، وأغلب شخصيات الرواية من جهة أُخرى، ويمكن تلمّس الخلاف والتناقض بين رؤية (عمر)، ورؤية الشخصيات الأخرى، لتصبح شخصية (عمر) الطرف الرئيس في كل الحوارات. ومن الشواهد الأخرى على الحوارات الخارجية حوار (عمر) مع عشيقته الراقصة (وردة):

«- هل فكرّت يوماً في معنى الحياة ؟

- لا معنى لها إلا الحب.

- وهل فرغتِ من زينتك ؟

- لم يبقَ إلّا القليل.

فاستطال تماديه وهو يسأل:

- عزيزتي ألا يقلقك أن نعبث والعالم من حولنا يجد ؟

وهي تضحك عالياً:

- ألا ترى أننا نجد والعالم من حولنا يعبث ؟»[2].

يفصح هذا الحوار المباشر بين (عمر) و (وردة) عن اختلاف وجهة نظرهما، لأنَّ (وردة) لا ترى للحياة معنى إلّا من منظور الحب، فالحب عندها هو المعنى الحقيقي للحياة، فرؤيتها عاطفية تجاه الحياة والوجود، ونظرتها نظرة غير جدية للحياة، فما الحياة عندها الاّ اللهو والتسلية والحب والغرام. أمّا (عمر) ففلسفته ونظرته إلى الحياة على النقيض من نظرة (وردة)،إذ ينظر إلى الحياة بمنظار جدّي عميق، فنظرته جدّية إلى الحياة، وعليه لا يجوز (أن نعبث والعالم من حولنا

---

(1) في النص الروائي العربي: 64.

(2) الرواية: 83.

يجد). إذن حصل تبادل فكري بين المتحاورين، أدّى إلى إضفاء التعددية اللغوية والصوتية على الحوار، لتتحقق الحوارية بوساطة تداخل صوتي (عمر) و(وردة) وتصادمهما. ويتردد الحوار بين (عمر) و (وردة) في مواضع أخرى من الرواية، مركّزاً ومؤكّداً على هذا التناقض في الموقف من الحياة والوجود والخلق، فعندما يسأل (عمر) (وردة) عن سبب عيشها، يكون جوابها (التطلع إلى الحب الحقيقي)[1]، ويستمر (عمر) في محاورة (وردة) حول قضايا فلسفية عميقة متعلقة بالخلق والوجود، وحتى خالق هذا الوجود (الله):

«- والله ما موقفك منه ؟

حدّجته بنظر ارتياب حادة فقال بتوسل:

- أجيبيني من فضلك يا وردة.

- أومن به..

- بيقين ؟

- طبعاً..

- من أين جاء اليقين ؟

- إنّه موجود وكفى..»[2].

يطغى على هذا المقطع الحواري الإيمان واليقين في فكر وردة وعقيدتها، مقابل شك (عمر) وزعزعة إيمانه، فما الاسئلة المكررة التي يوجهها (عمر) إلى (وردة) سوى افصاح عن شكه وعدم إيمانه. وقد أدّى الحوار هنا وظيفة سجالية أبرزت الخلاف الفكري العقائدي بين المتحاورين (عمر) و (وردة)، كما أسهم الحوار في إظهار خفايا الشخصية (عمر) ودواخلها، لأنّ الحوار تقنية روائية تسهم في الانتقال من عالم الشخصيات الخارجي إلى عوالمهم الداخلية[3].

---

(1) ينظر: الرواية: 117، 118.

(2) م.ن: 118.

(3) ينظر: جوانب من شعرية الرواية دراسة تطبيقية على رواية "الحب في المنفى" لبهاء طاهر، أحمد صبرة، مجلة فصول، ع (4)، 1997: 44.

ومن النماذج الأخرى للحوارات المباشرة المفعمة بالحوارية، حوار (عمر) مع (عثمان)، حينما زار الأخير صديقه (عمر) في عزلته:

«- أصح أسرتك في خطر، إذا اتجه الشك إليك فسيتعرضون للبهدلة، أنا لا أخاف على نفسي فقد نذرتها للهلاك، وكفى يجب أن تعود إليهم..

- عد إلى الجحيم فهو مقرك.

وهزه مرة أخرى بحنق قائلاً.

- يجب أن أهرب ويجب ان تعود.

- ابقَ إذا شئت لترى بعينيك انتصاري.

فهزّ رأسه في أسفٍ وقال:

- يا لك من أحمق، بدّدت مجدك في البحث عن شئ غير موجود. متى تصدق أنت أنك غير موجود؟!»[1].

تتشابك في هذا الحوار الأفكار المتناقضة والرؤى المختلفة، إنّ (عثمان) الاشتراكي لا يؤمن إلّا بالواقع والموجودات، فكل ما وراء الوجود ليس له وجود، إذ إنّ رؤيته - وكما تظهر في الحوار - رؤية مادية واقعية، كما إنّ موقفه يفصح عن روح ثورية مناضلة، تطغى عليها التضحية والإيثار من أجل التغيير، في حين أن (عمر) يبحث عن ما وراء الوجود، يبحث عن أسرار الخلق والكون، فنظرته إلى الحياة وفلسفته تطغى عليهما المثالية. إنّ عدم التطابق الفكري والفلسفي بين المتحاورين (عمر) و (عثمان)، وعدم اليقين بأفكار بعضهما، بسبب الهوة والمسافة بينهما، قد أسهم في إبراز الحوارية، لأنَّ «المسافة شرط حوار الشخصيات الروائية، إذ لا حوار بين شخصيات متطابقة، يحتاج هذا القول الواضح إلى إيضاح آخر: إنَّ إمكانية تقليص المسافة هو شرط الحوار الأساسي، إذ لا حوارَ مع من سكنه اليقين»[2].

---

(1) الرواية: 169.

(2) ميخائيل باختين: الكلمة، اللغة، الرواية، (مجلة الأدب الأجنبية): 127.

إذن يمكن القول إنَّ الحوارات المباشرة بين الشخصيات في الرواية، ولاسيّما بين البطل (عمر) والآخرين، قد أسهمت في حصول الحوارية والتعددية الصوتية، بسبب اختلاف وجهات نظر الشخصيات المتحاورة، فتداخلت الرؤى المتضاربة والأفكار المتناقضة عبر هذه الحوارات.

الحوارات الداخلية (المونولوج)

إنّ الحوار الداخلي أو المونولوج نمط من أنماط الحوار في الرواية، يتمثل في خطاب تنتجه شخصية واحدة، وهو «عرض لأفكار الشخصية وانطباعاتها أو مدركاتها دون وساطة من قبل الراوي»[1]، وقد أُخذ من المسرح، فهو مصطلح يستخدم حينما يكون هناك شخص واحد يتحدّثُ وحده، بحضور مشاهدين، أو من غير حضورهم[2]. إذ يرجع أصل المونولوج إلى فن المسرح، حينما تخاطب الشخصية الممثلة نفسها على خشبة المسرح[3]، ثم أصبح الحوار الداخلي تقنية تستخدم في الرواية، و «يمثّل خطاباً موجهاً من الذات إلى الذات نفسها يحدث داخل الشخصية، ويتميّز بالانفعالية والتأمّلية العالية في المقام الأول، ففيه تجرّد الشخصية من ذاتها على سبيل التخيّل ذاتاً ثانية تخاطبها وتتفاعل معها»[4]، فالحوار الداخلي أو المونولوج هو تعبير الشخصية عن أفكارها الباطنية، وتطلق تسميات متعددة على الحوار الداخلي، ومنها الحوار الخفي أو السرد الصامت، أو الحوار الصامت، أو الأسلوب المباشر الحر[5].

ومن الجدير بالذكر إنّ للحوار الداخلي أهمية كبيرة في الرواية، إذ «يغني الرواية، ويلقي الضوء على العالم الداخلي للأشخاص، ويقرّب المسافة ويختصرها بين الشخصية السردية والقارئ، ويضع هذا الأخير في الجو العاطفي والنفسي

---

(1) قاموس السرديات: 95.

(2) ينظر: Dictionary of literary term & literary theory: 517.

(3) ينظر: معجم السرديات: 432.

(4) الحوار في الخطاب: 145.

(5) ينظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، د. أحمد رحيم كريم:408.

المتوتر الذي تمر فيه»[1]، فضلاً عن أن هذه التقنية تسمح بالكشف عن وجهات النظر، والإطلاع على الأفكار الحميمة للشخصية[2].

ترتبط بالحوار الداخلي أو المونولوج تقنيات روائية أخرى، ومنها تيار الوعي والمناجاة، فثمّة فروق بين هذه التقنيات ينبغي التنبّه إليها، ففي تيار الوعي تكون الأفكار التي تعبر عنها الشخصية قريبة من اللّاشعور، ويغيب التنظيم المنطقي للأفكار، مع إيراد الحلم والارتداد والاستباق والتداعي الحر. وتيار الوعي يمكن أن يكتب في شكل مونولوج، وهذه الخصائص تقيم علاقة تقارب بين تيار الوعي والمونولوج الداخلي[3]. إنَّ تيار الوعي يتصف بـ «افتقاره إلى الروابط والتنظيم التركيبي والدلالي، إذ هو أقرب من الهذيان»[4].

لقد وظّف الكاتب في روايته هذه التقنية، التي ينبغي أن نميزّها من المونولوج الداخلي، وقد استخدمها على نحو لافت للنظر، ولاسيّما عند اشتداد أزمة البطل الفكرية والنفسية، وحالة الهذيان والحلم واللّاوعي التي مر بها البطل، مثل قوله: «وتشوفك الظامئ إلى الوجوه الواعدة بالنشوة المستعصية، وتسكعك تحت أشجار الشلالات المترنحة باستغاثات العواطف المشبوبة، العملاق المجنون الذي ينقّب عن عقله الضائع تحت الأعشاب الندية»[5].

أمّا المناجاة فتختلف عن المونولوج، بوجود السامع المفترض، في حين لا يفترض وجود سامع في المونولوج[6]، وهي تقنية توظف في المسرح، حيث ترتبط به. والمناجاة هي مونولوج منطوق أو مونولوج خارجي، أمّا المونولوج الداخلي فهو غير منطوق[7].

---

(1) بنية النص الروائي: 261.
(2) ينظر: معجم السرديات: 434.
(3) ينظر: م.ن: 126.
(4) المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث: 411.
(5) الرواية: 58.
(6) ينظر: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية: 127.
(7) ينظر: قاموس السرديات: 115.

من الأمثلة على مونولوجات البطل القريبة من المناجاة في المسرح: «رجع إلى مجلسه بالسيارة. ودفعها بلا حماس. ونظر إلى الطريق بفتور كأنما يخاطب شخصاً أمامه:

- هذه هي النشوة.

وقال بعد صمت:

- اليقين بلا جدال ولا منطق..

ثم بصوت مسموع أكثر:

- أنفاس المجهول وهمسات السر»[1].

تجدر الإشارة إلى أن للحوار الداخلي - مثل الحوارات الخارجية- دوراً في إضفاء الحوارية والتعددية الصوتية على النص الروائي، إذ يبدو «أن المونولوج نفسه، بوصفه حواراً منفرداً للشخص نفسه حواري بامتياز، لأنَّه يقوم على العلاقات المتشابكة على المستويين الأفقي والعمودي»[2].

لقد وظّف الراوي في الرواية الحوارات الداخلية على نحو لافت للنظر، ممّا أسهم في تعزيز الجانب الحواري والتعدد الصوتي للرواية، لأنَّ من أهم الأهداف التي يُحقّقها المونولوج الداخلي تردد وجهات نظر متعددة، فمن «إحدى الوظائف الهامة للحوار الداخلي هي تعدد وجهات النظر، التي تحاصر الشخصية الواحدة»[3]، إذ إن الحوار الداخلي يعكس الصراع الداخلي للشخصية.

لقد عبّر الحوار الداخلي للشخصية البطل (عمر) عن أفكاره المتناقضة والمتعارضة، مثل حواره مع نفسه: «وقال لنفسه إنهّ بشئ من الشراب سيطرد الفتور ويمثل دور الحب كما يمثل الزوجية والصحة»[4]. ويبدو في هذا الحوار مع النفس جملة من الأفكار المتناقضة، والأصوات المختلفة والمتعددة، فثمّة حب قديم

---

(1) الرواية: 120.

(2) لغة الرواية في ضوء نظرية باختين، (مجلة آداب المستنصرية): 10.

(3) تشظّي الزمن في الرواية الحديثة: 162.

(4) الرواية: 47.

للزوجة مقابل كره لها في الحاضر، وثمّة شدة وضيق وأزمة في الحاضر، مقابل أمل بالانفراج، إذ تحاول الذات المتحاورة تخطي الأزمة بأي وسيلة ولو (بشئ من التراب)، توقاً إلى الانفراج (سيطرد الفتور)، من هنا يبرز تصارع عدة أصوات متناقضة ومتعاكسة، حيث انشطرت ذات البطل إلى شطرين، كل شطر يحاور الآخر، وعبّر هذا الانشطار عن التناقض في ذات البطل، لأنّ الانشطار الحاصل من المونولوج الداخلي يعبّر عن «التناقض الحاصل على مستوى الذات الواحدة، مما يخلق صوتين متجادلين داخل صوت واحد، ومن هنا يعدّ الحوار الداخلي أيضاً حوارياً، لأنّه مخترق»[1].

كما يركّز الراوي على الحوار الداخلي للبطل في الرواية، للإفصاح عن الثنائيات المتضادة في بواطن البطل ولا وعيه: «وساءل نفسه أين النشوة الحقيقية؟ وأين مارجريت فإنّ الظلام لم يبق منها على شيء»[2]. فالظلام المتمثل بالشدة والضيق في صراع مع النور، المتمثل بأمل الانفراج والنشوة، ويمكن تلمّس الحوارية الحاصلة من صوت يبحث في أمل عن (النشوة الحقيقية)، وصوت آخر يائس من العثور على تلك النشوة، وهكذا تعارضت الأفكار وتصادمت الأصوات، فمن وظائف الحوار هي «إفساح المجال لتعارض الأفكار، والجدل بين مختلف وجهات النظر الصحيحة والخاطئة، المعقولة وغير المعقولة»[3]، وما تكرار التساؤل الوارد في حوار البطل مع نفسه إلّا تعزيز لشدّة الصراع الداخلي للشخصية البطل.

يظهر أنَّ الراوي لم يجد وسيلة أفضل من تقنية المونولوج الداخلي، لإبراز حدّة الأفكار المتشابكة في أعماق البطل ودواخله، فنجده يكثر من الحوارات الداخلية على نحو لافت، يقول (عمر): «الفشل ! اللعنة التي تدفن ولا تموت ما أفظع ألا يستمع لغنائك أحد، ويموت حبك لسر الوجود. ويمسى الوجود بلا سر. وتبعث الحسرات يوماً لتخرب كل شيء»[4]. ويبرز هنا تناقضات عدّة في أفكار

---

(1) المتكلم في الخطاب الروائي، (مجلة التربية والعلم): 42.

(2) الرواية: 109.

(3) نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السوفيتي: 78.

(4) الرواية: 99.

(عمر)، إنَّ النجاح في العمل والحياة الزوجية، يقابله الفشل في الوصول إلى كنه الحياة والوجود والنشوة الحقيقية، ولذلك أفصح البطل عن هذه التناقضات والأفكار المتضادة بألفاظ الحسرة واللعنة، كما إنَّ حب الفن (الشعر) من الأعماق وكرهه له، لأنَّه (لا يستمع لغنائك أحد)، يعدّ صراعاً آخر لأفكار البطل، وقد بلوره في هذا الحوار، فضلاً عن حب معرفة سر الوجود، والتعطّش والاندفاع لتلك الغاية، مقابل ضمور وفشل وموت هذا الحب، بعد يأس من تلك المعرفة، فضلاً عن الجدلية القائمة على تساؤل: هل للوجود سر ؟ أم لا سرَّ لهذا الوجود ؟. وهكذا تتقاطع الرؤى ووجهات النظر في أعماق ذات البطل، وبذلك يوظّف الراوي هذا المونولوج لإبراز الجوانب المتناقضة لنفسية البطل وفلسفته، وما يجتاح هذا البطل من صراع أيديولوجي وفكري.

استناداً إلى ما سبق يتبين أنَّ الحوارات الداخلية في الرواية تؤدي دوراً متميّزاً في الإطلاع على تناقضات الرؤى وتحاور الأصوات، إذ تهدف تلك الحوارات إلى «تقصّي الحياة الباطنية للشخصية، والتعرف على ما يتردد فيها من أفكار وانفعالات ورغبات وهموم وآمال وتناقضات، وتوافقات تجاه الحياة الإنسانية»[1]. حيث تعنى الحوارات الداخلية في هذا التقصّي الباطني بالتعبير عن الأفكار الخفية الكامنة في لا وعي الشخصية.

إنّ ظهور (عثمان) صديق (عمر) وخروجه من السجن، أثار جملة من الجدليات الفكرية لعمر، إذ حاور نفسه بالقول: «لا يريد أن يتزحزح. يا للغرابة. كأنّك لم ترتبط به يوماً ما. وكأنك لم ترغب قط في هذا اللقاء. لا شئ مشترك بينكما إلا تأريخ ميّت ولا يوحى إليك إلّا بمشاعر الذنب والخوف وازدراء النفس. ولم يدر بعد بأن كتب الغيب حلّت محل الاشتراكية في مكتبتك. وها هو يعترضك كقدر وأنت تهرب من الأهل والدنيا»[2]. لقد حرّك ظهور (عثمان) في وجدان البطل (عمر) رؤى متناقضة ومواقف متباينة في حياته، فبرجوازيته في الحاضر

---

(1) لعبة الضمائر: 178.

(2) الرواية: 135.

تصارع اشتراكيته في الماضي مع (عثمان)، ورغبته وحبه وارتباطه بصديقه (عثمان) - رمز الاشتراكية والثورية والمبادئ- قد قابل عدم رغبته له و (كأنّك لم ترتبط به يوماً ما)، ومحصلة ظهور (عثمان) في حياة (عمر) كانت اثارة حالة نفسية صعبة وقاسية، ألا وهي تأنيب الضمير والشعور بالذنب تجاه صديقه المبدئي، لأنَّه يعيش في مخاض صراع فكري - نفسي بين الاشتراكية والبرجوازية، السعادة المؤقتة بالمال والزواج الناجح والحب، مقابل الملل والضجر من عدم الوصول إلى النشوة الحقيقية، بوساطة معرفة أسرار الحياة والوجود. إنّ الحوار هذا قد أفصح عن تداخل الأحاسيس، وتشابك الرؤى، وتعارض الأصوات، إذ إنّ الحوار الداخلي «كلام على سبيل الإفاضة والتعبير عما يدور في باطن الشخصية وأعماقها من أفكار وهواجس وانفعالات، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فتخاطب الشخصية نفسها وتحدثها، وهو ما يجعل من الطبيعي أن تتداخل الأحاسيس والأفكار المضطربة، بين مستويات الوعي وأغوار اللاوعي»[1].

إنّ الحوار الداخلي المهيمن على الرواية يمثل اختلاف وعي البطل (عمر) وتطور رؤيته بتغيّر الأحوال والظروف، فالوعي الواحد قد هيمن عليه التعدد الرؤيوي والفكري، لأنَّ «الحوار الداخلي يشكل تطوراً مرحلياً لوعي واحد، وليس لأنماط متعددة من الوعي، وهذا يعني إنّ في هيمنة هذا الحوار هيمنة للمتعدد داخل الواحد»[2]. فوعي البطل (عمر) قد تحوّل وتطوّر من حب لزوجته (زينب) ولعمله (المحاماة) إلى كره لهما، لذلك تبرز جدلية في حوار (عمر) الداخلي تمثل هذا التناقض في الموقف، وهذا التعدد في الرؤى. يقول (عمر) محاوراً نفسه: «يا إلهي إنّهما شئ واحد. زينب والعمل. والداء الذي زهدني في العمل هو الذي يزهدني في زينب. هي القوة الكامنة وراء العمل. هي رمزه.هي المال والنجاح والثراء وأخيراً المرض»[3]. إنَّ الذات المتحاورة قد تحولت إلى ذاتين، واحدة محبة

---

(1) الحوار في الخطاب: 251.
(2) المتكلم في الخطاب الروائي، (مجلة التربية والعلم): 43.
(3) الرواية: 50.

للعمل والزوجة، كونها سبب النجاح والثراء، وذات أُخرى تحاور الأولى وتخالفها، إذ تكره العمل، وتكره الزوجة (زينب)، رمز النجاح والسعادة الزوجية. وهكذا يصوّر الحوار الداخلي حوارية قائمة على الجدلية، عبر توارد رؤى متضادة ومتناقضة، مفصحاً عن عدم الاستقرار الفكري والنفسي للبطل، إذ تتمظهر أزمة هذا البطل عبر هذا الحوار، حيث أنَّ الحوار الداخلي أو المونولوج «يسعى إلى إظهار الكامن من الشعور والأخيلة، في تلقائية قد تبدو أنَّها خارج إرادتنا تماماً»[1].

نرى أنَّ الصراع يزداد اشتداداً في دواخل البطل، بين الصوت المنادي لمشاعر الحب، وبين الصوت المنادي لمشاعر البغض والكراهية، فكما تصارعت مشاعر الحب والكراهية على الزوجة والعمل، شمل هذا الصراع في الوقت نفسه صديقته الراقصة (وردة)، وفنّه المفضل (الشعر)، فيقول البطل متحدثاً مع ذاته: «يا للرعب. وردة محبة صادقة. وجميلة. يا إلهي. ما العمل لحماية النشوة من النعاس. أو لبعث الشعر الذي مات. يا أصيل الشتاء المعتم»[2]. لقد عبّرت الذات البطلة عن حيرتها وترددها، بسبب تناقض المشاعر والأفكار بوساطة النداء المفصح عن الرغبة في تفريغ المشاعر المتناقضة، لعلّه يخفّف من حدة تأزم هذه الذات، ولعلّ نشوة الحب والسعادة تنجو من الخفوت والنعاس. وهكذا عكست الشخصية (عمر) خطاباً ناطقاً عن هوية متداخلة مضطربة، لتبرز دلالة منقسمة تنحو صوب تشظّي الهوية الأيديولوجية لهذه الشخصية.

وفي الوقت نفسه عالج الراوي الأفكار الفلسفية الرئيسة التي تمثل بؤرة الرواية، وتعكس عمق فلسفة البطل (عمر) بوساطة المونولوج أو الحوار الداخلي، وذلك على شكل صراع ينشأ في نفس الشخصية الرئيسة (البطل)، وهي تحاور نفسها بالقول: «نشوة الفجر شيء أم لا شيء؟. وهل تكمن حقيقة كل شيء في اللا شيء ؟. ومتى ينتهي العذاب؟»[3]. حيث تبرز في الحوار الداخلي جدلية قائمة على

---

(1) الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية: 110.

(2) الرواية: 106.

(3) م. ن: 156.

الإيجاب والسلب، الاثبات والنفي، الشيء ولا شيء، وهي جدلية تعكس شدّة الصراع الفكري والفلسفي للذات البطلة، وهي تحاول تفسير مظاهر الحياة والوجود، عبر رؤية فلسفية عميقة، ولعلّ تراكم الاستفهام في الحوار يعزّز هذه الرؤية الفلسفية المتجادلة، كما يعكس حيرة هذه الذات وترددها في إيجاد حقيقة الأشياء والموجودات في العالم.

إذن أسهمت الحوارات الداخلية في إبراز حوارية الرواية، إذ إنّ مونولوج الشخصية البطل قد عكس المشاعر المتعددة، ووجهات النظر المختلفة والمتحاورة، وكان حوار البطل مع نفسه هو الطاغي في حوارات الرواية الداخلية، لتصبح هذه الشخصية استقطابية، وقد عزّز هذا الأمر مونولوجية الحوار في الجانب التقني، وإن أسهم في الوقت ذاته في إضفاء الحوارية على الرواية في الجانب الفلسفي. وهكذا أصبح الحوار الداخلي للبطل ملاذاً للمواجهة المكتومة، تعويضاً عن عجزه على المجاهرة بصوت مرتفع عن أفكاره ورؤاه المتناقضة.

والخلاصة يمكننا القول إنّ الحوارية تفاعل وتداخل الأصوات والرؤى، قد وُظّفتْ في الرواية بوساطة صورها المتمثلة بالتهجين والأسلبة والحوارات الخالصة، حيث تعالقت اللغات في الرواية، وتعانقت لغة مع أُخرى مختلفة اجتماعياً وزمنياً ليتشكّل التهجين. كما تقابلت لغة ظاهرة مع أخرى ضمنية لتتشكّل الأسلبة، ولاسيّما الأسلبة البارودية، حينما يبرز الأسلوب الساخر، ويتم كسر أسلوب شخصية ما بوساطة شخصية أُخرى، على وجه التّهكم والسخرية. وأسهمت الحوارات الخالصة بنوعيها الخارجي والداخلي في تعزيز هذه الحوارية. واللافت للنظر في هذه الحوارات الخالصة إن الشخصية البطل هي محور تلك الحوارات. لقد كان لهذه الأشكال الأسلوبية للحوارية الدور الفعّال في إبراز الجدلية، وتشابك وجهات النظر، فضلاً عن بلورة الصراعات الفكرية والفلسفية المتناقضة والمتشابكة في الرواية.

الخاتمة

توصل البحث إلى نتائج يمكن إيجازها فيما يأتي:

- تحقّقت المتعة الجمالية لإيقاع الأحداث في الرواية بوساطة كسر النسق الحدثي الرتيب، حينما ترددت الأحداث بين الشدّة والرخاوة، اللّتين تآزرتا مع تردد حال البطل، وتحوّله بين الانفراج والتأزّم. واستمدّ إيقاع الأحداث في الرواية خصوصيته من تردد بعض الأحداث، بين الظهور والخفاء،، كما أنّ قطع سير الأحداث عبر توظيف الوصف والتأمل، وتيار الوعي والمونولوج الداخلي والحلم، كان ملمحاً بارزاً في إيقاع الأحداث.
- يقابل إيقاع الأفكار الطّاغي على الرواية، إيقاع الأحداث الساكن أو المتوقّف. وقد أسهم ترديد ثيمات معينة في بلورة الخصوصية الإيقاعية للأفكار، وهذه الثيمات توحي بالإلحاح على أفكار ورؤى، لعلّ من أبرزها الفن والعلم، فضلاً عن التساؤل الوجودي والاغتراب.
- أسهم الزمنان النفسي والموضوعي في تشكيل إيقاع الزمن في الرواية، وقد تبدّل إيقاع الزمن النفسي، وتضارب بين الازمنة الثلاثة،عاكساً نفسية البطل المتأزّمة والمتضاربة.
- تبلور إيقاع الزمن الموضوعي عبر المفارقات السردية، والتقنيات السردية، إذ حصلت جمالية من كسر نسق الزمن من الماضي إلى المستقبل، عبر رؤية مترددة بين التّشاؤمية والتفاؤلية، كما ظهرت دلالات الاستئناس بالماضي المشرق في خضم الحاضر المؤلم، بوساطة الاسترجاع الزمني، المحقق لجمالية المفاجأة، وحصول الصّدمة للمتلقي.
- إنّ إسقاط حالة البطل النفسية على الأمكنة في الرواية، أدّى إلى تغيّر إيقاع الأمكنة، وترددها بين الأماكن المنفتحة تارةً، والمنغلقة تارةً أخرى، بحسب عوالم البطل الداخلية.
- لقد كان النظر إلى المكان نفسه بزوايا مختلفة، من الملامح البارزة في إيقاع الرواية المكاني، إذ تغيّر المكان نفسه بتغير حال البطل، ممّا ولّد حساً جمالياً.

- برز إيقاع الشخصية البطل، عبر تحرك هذه الشخصية بين عالمي الحلم (اللاوعي)، والواقع (الوعي)، إذ تغيّر عالم البطل الداخلي بتغيّر عالمه الخارجي. لقد مثّل التحول في إيقاع البطل من حبّه لبعض الأشياء، إلى كرهه لها، جانباً آخر من التحول الإيقاعي للبطل.
- تميّز عالم الشخصية (عثمان) الداخلي بالثبات،، على الرغم من تغيّر العالم الخارجي، ليتبلور إيقاع مناقض لبقية إيقاعات الشخصيات الأخرى، موحياً بالاستقرار الفكري- العقائدي والنفسي لهذه الشخصية.
- تنافر إيقاع البطل مع إيقاع الشخصيات الأخرى (مصطفى- عثمان- زينب)، ليعكس الاختلاف الرؤيوي والفكري، بين البطل من جهة، والشخصيات الثانوية من جهة أخرى. كما أنّ تحوّل إيقاع الشخصية (بثينة)، من العلم إلى الفن، ثم العاطفة، قد عكس تطلّع الكاتب إلى الجمع بين هذه الثيمات.
- بعد مقاربة لغة الراوي، ومعاينتها أسلوبياً، ظهر اقتراب هذه اللغة، من لغة الشعر، بتوظيف الرموز، فضلاً عن الصور السردية، التي منحت الجمالية والطرافة للغة الراوي، عبر إسناد اللفظ إلى غير معناه. كما أنّ التفات الضمائر وتحولها، قد أدّى إلى حصول جمالية الخلخلة الحاصلة من الانزياح اللغوي. وقد عزّز الإجراء الإحصائي هذا الملمح الأسلوبي البارز في لغة الراوي، المتمثل في اللغة القريبة من الشعر.
- إنّ ارتفاع نسبة المدى في لغة الراوي، كان مؤشراً إلى تنوع أسلوب الراوي، وعدم خضوعه لسطوة الكاتب. وحصل هذا التنوع من التردد بين الحركية (أفعال كثيرة)، عند حال الشدّة، والسكون (أفعال قليلة)، عند حال الانفراج الوقتي والهدوء، أي بحسب أجواء الرواية، وأحوال شخصياتها.
- عكست لغة الراوي رؤى صوفية عميقة، كما عبّرت هذه اللغة عن أفكار عبثية تحمل دلالات التمرد والحيرة، حيال أسرار الوجود، مظهرة قوة التواشج والترابط بين اللّغة والفكر.
- تميّز أسلوب الراوي بمزج لغة الراوي مع لغة الشخصية البطل، مما برز تيار الوعي في الرواية على نحو لافت للنظر، حينما تركّز السرد على الحياة

الداخلية (النفسية) للبطل، إذ تداعى الكلام على نحو غير منطقي. وقد تآزرت البنية اللغوية غير المتماسكة، بفعل الأسلوب غير المباشر الحر، مع عدم تماسك أفكار البطل ونفسيته. وقد عزّز هذا الأمر من طغيان الطابع المونولوجي على الرواية.

- يعدّ اختيار اسمٍ مركبٍ للبطل خصوصية لأسلوبه، إذ أضفى هذا الاختيار التميّز على اسم الشخصية البطل، فضلاً عن تطابق معنى (عمر) المعجمي مع رؤية البطل المتمثلة بالتطلّع إلى الحياة والوجود وأسراره. وجاء الاسم الثاني مطابقاً مع حال البطل (الشدة والقبض)، ويقابل هذا التطابق تخالفاً في جانب المرجعية التاريخية – الدينية، ممّا أدى إلى حصول المفارقة والتهكم. وكل ذلك اكّد القيمة الأسلوبية لاختيار اسم البطل.

- طفحت لغة البطل بالشعرية، حيث تداعت العبارات المجازية، ووردت تراكيب لغوية منزاحة وغير معيارية، تعكس علاقة اللغة بحال البطل، ورؤيته المضطربة. كما برزت في أسلوب البطل اللغة غير المألوفة والغرائبية، لاسيّما عندما عاش البطل في أوجّ أزمته.

- إنّ الإجراء الأسلوبي على أسلوب البطل قد أكّد عدم تطابقه مع أسلوب الراوي، حيث لوحظ تفاوت نسب (ن ف ص) والمدى بين الأسلوبين، ليتأكد لنا انّ الرواية مهما كانت ذات طابع مونولوجي، لابدّ ان تختلف أساليب شخصياتها وتتنوع، فلا تطابق بين أسلوب الراوي وأسلوب البطل.

- تعكس لغة البطل أفكاره ورؤاه، فضلاً عن تناسب هذه اللغة مع المستوى الاجتماعي والثقافي للشخصية البطل، كما تذبذبت هذه اللغة بتذبذب أحوال البطل، فترددت بين اللغة السياسية والشعرية والعاطفية والصوفية.

- إنّ اختيار اسماء الشخصيات، قد ورد مطابقاً لاختيار اسم البطل، إذ تحيلنا هذه الأسماء إلى مرجعية دينية، مما تبرز المفارقة، بفعل عدم التطابق بين هذه المرجعية وفعل الشخصيات، فلم يكن اختيار اسماء الشخصيات اعتباطياً، بل كان اختياراً أسلوبياً، أعطى قيمة أسلوبية لهذه الأسماء، حيث انسجمت معانيها المعجمية مع حال هذه الشخصيات.

- لقد تناسبت لغة الشخصيات الثانوية وأسلوبها، مع مستوى تلك الشخصيات الاجتماعي والمهني والثقافي، فكانت أساليب الشخصيات ولغاتها مرآة عاكسة لحالاتها الاجتماعية والفكرية والثقافية، إذ تطابق الأسلوب مع طبيعة الشخصيات وحالها ومواقفها، ممّا عزّز هذا الأمر التنوع اللغوي والأسلوبي للشخصيات.

- إنً أسلوب الشخصيات الثانوية قد أفصح عن وجهات النظر لتلك الشخصيات، ليتضح تنوع الأفكار، وتقابلها في الرواية، ممّا برزت الحوارية، والتصادم الايديولوجي، على الرغم من طابع الرواية المونولوجي.

- وظّف الراوي (التهجين) في روايته، حيث تداخلت لغة الشخصية المشخِّصة، مع لغة الشخصية المشخَّصة، فتولد التعدد الصوتي والحوارية، فضلاً عن التصارع الايديولوجي بين الوعي المشخِّص والوعي المشخَّص، وكثيراً ما نلمس (التهجين) في حوارات البطل الداخلية.

- إنّ الحوارية الحاصلة من (التهجين) قد ركّزت على تحاور البطل مع الشخصيات الاخرى، عاكساً الاختلاف في وجهات النظر بين البطل والشخصيات الاخرى.

- وردت (الأسلبة) في الرواية، معبرةً عن توافق أو تضاد فكرتين، ومبرزةً تفاعل الوعي المؤسلِب مع الوعي المؤسلَب. كما استخدم الراوي نمط الأسلبة البارودية المفعمة بالتهكم.

- أسهم الحوار بنوعيه المباشر والداخلي في تعزيز الأسلوبية الحوارية، حيث عبّرت الحوارات المباشرة عن مواقف فكرية متباينة. كما عبّرت الحوارات الداخلية عن جدلية فكرية اجتاحت دواخل البطل، فتشظّت الذات البطلة بين ذاتين، مثّلتا رؤيتين متضادتين.

ثبت المصادر والمراجع

أولا: الكتب باللغة العربية

1- اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967 – دراسة نقدية–، د. شفيع السيد، دار المعارف، القاهرة، 1978 .

2- أُدباء معاصرون، رجاء النقاش، مديرية الثقافة العامة، وزارة الإعلام، العراق، سلسلة الكتب الحديثة 51، 1972م .

3- أركان القصة، أ. م. فورستر، ترجمة : كمال عياد جاد، مراجعة : حسن محمود، دار الكرنك، القاهرة، 1960 .

4- أساليب السرد في الرواية العربية، د. صلاح فضل، مركز الاتحاد الحضاري، حلب، ودار المحبة، دمشق، 2009 .

5- أسرار الإيقاع في الشعر العربي، د. تامر سلوم، دار المرساة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سورية، 1994 .

6- الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، د. مصري عبد الحميد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979 .

7- الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية–، د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، ط2، 1984 .

8- أسلوبية الرواية، حميد لحمداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، توزيع: شوسبريس، ط1، 1989 .

9- أُسلوبية الرواية العربية، د. سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011 .

10- أُسلوبية الرواية مقاربة أُسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، د. إدريس القصوري، عالم الكتب العلمية، ط1، اربد، الاردن، 2008 .

11- أقنعة نجيب محفوظ، د. خالد عاشور، كتاب اليوم، العدد 566، دار أخبار اليوم، القاهرة، 2011م.

12- انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1989.

13- أنماط الرواية العربية الجديدة، د. شكري عزيز الماضي، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008 .

14- البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، د. عبد الرحمن ياغي، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1999 .

15- البحث عن زعبلاوي – الحركة النقدية حول نجيب محفوظ–، خالد عاشور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008 .

16- بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، ط1، مصر، 1996 .

17- بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ–، د. سيزا احمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 .

18- البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، نزيهة الخليفي، الدار التونسية للكتاب، ط1، تونس، 2012 .
19- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990 .
20- بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2010 .
21- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1993 .
22- تاج العروس، الزبيدي، مجموعة من المحققين، دار الهداية للنشر، الجزء38، د.ت .
23- تأريخ الرواية الحديثة، ر.م. ألبير يس، ترجمة : جورج سالم، منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، 1967 .
24- تأملات في رحلة نجيب محفوظ الفلسفية "حضرة المحترم" نموذجاً، د. رياض نعسان آغا، ضمن كتاب (نجيب محفوظ بعيون سورية)، إعداد وتحرير : د. عبد الله أبو هيف، منشورات الهيئة، العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2007 .
25- تأملات في عالم نجيب محفوظ، محمود أمين العالم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970 .
26- التبئير الفلسفي في الرواية -مقارنة ظاهراتية في تجربة سليم بركات-، د. شاهو سعيد، دار سردم للطباعة والنشر، ط1، السليمانية، 2007 .
27- تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، كوثر محمد علي جبارة، دار الحوار للنشر والتوزيع ط1، اللاذقية، سوريا، 2012 .
28- تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم-، محمد بو عزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت،ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2010 .
29- تشظي الزمن في الرواية الحديثة، د. أمينة رشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 .
30- تعدد الأصوات في الروايات المحفوظية، عادل عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009 .
31- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 1997 .
32- التوظيف الفني للطبيعة في أدب نجيب محفوظ، د. صالح هويدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1992 .
33- جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، د. أحمد محمد عليان، دار المنهل اللبناني، ط1،بيروت، 2000 .
34- جماليات الشعر -المسرح- السينما في نماذج من القصة العراقية، د. حمد محمود الدوخي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010 .
35- جمالية الإبداع اللفظي، ميخائيل باختين، ترجمة وتقديم : شكير نصر الدين، الناشر دال للنشر والتوزيع، ط1، دمشق،2011 .

36- جمالية التلقي في القرآن الكريم -ادبية الإيقاع الإعجازي (نموذجاً)-، شارف مزاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009 .

37- حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل، كمال الرياحي، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الاردن، 2005 .

38- الحساسية الجديدة في الرواية العربية -روايات ادوار الخرّاط نموذجاً-، عبد الملك أشهبون، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2010.

39- الحوار في الخطاب، دراسة تداولية سردية في نماذج من الرواية العربية الجديدة، د. الطاهر الجزيري، مكتبة آفاق، ط1، الكويت، 2012 .

40- الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999 .

41- خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ترجمة : محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، مصر، 2000.

42- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين،ترجمة : د. محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2009 .

43- دراسة في أدب نجيب محفوظ - تحليل ونقد-، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1974.

44- الذاتية في الخطاب السردي، محمد نجيب العمامي، الناشران : دار محمد علي للنشر، وكلية الآداب والفنون والإنسانية، ط1، تونس، 2011 .

45- الراوي : الموقع والشكل، يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1986 .

46- الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، سليمان الشطي، المطبعة العصرية، ط1 الكويت، 1976.

47- الرمزية في أدب نجيب محفوظ، فاطمة الزهراء محمد سعيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د. ت .

48- الرواية التاريخية دراسة في الأدب الروائي -محمد سليم سواري نموذجاً، د. جمال خضير الجنابي، مديرية الطباعة والنشر، دهوك، 2009 .

49- الرواية الجديدة بحوث ودراسات تطبيقية، د. نادر أحمد عبد الخالق، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، كفر الشيخ، مصر، 2009 .

50- الرواية العراقية المعاصرة أنماط ومقاربات، د. قيس كاظم الجنابي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2012 .

51- الرواية العربية البناء والرؤيا -مقاربات نقدية-، د. سمر روحي الفيصل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003 .

52- الرواية والمكان - دراسة المكان الروائي-، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، دمشق، 2010 .

53- الزمن في الرواية العربية، د. مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004 .

54- سحر السرد - دراسات في الرواية والقصة والقصة الشعرية -، د. فائق مصطفى، مطبعة آرانجا، كركوك، 2008 .
55- السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيام شعبان، دار الكندي للنشر والتوزيع، الاردن، 2004 .
56- سيمولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة) لحنا مينا نموذجاً، سعيد بنكراد، دار مجد لاوي، ط1، عمان، الاردن، 2003 .
57- الشحاذ، نجيب محفوظ، الناشر : مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1977 .
58- الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، د. محمد علي سلامة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، د.ت .
59- الشخصية الدينية في إبداع نجيب محفوظ القصصي، محمد علي سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009 .
60- شعرية التأليف -بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي-، بوريس أوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر الحلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، 1999 .
61- الشعرية، تودوروف، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2،الدار البيضاء، 1990، ضمن سلسلة المعرفة الأدبية .
62- شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، من منشوات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
63- شعرية الرواية، فانسون جوف، ترجمة: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق، 2012 .
64- شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، د. فتحي بو خالفة، عالم الكتب الحديث،ط1، اربد، الاردن ، 2010 .
65- الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1992 .
66- الصوت الآخر في الرواية العراقية - دراسة في المبدأ الحواري-، د. باسم صالح حميد، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط1، بغداد، 2012 .
67- العالم الروائي عند نجيب محفوظ، إبراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012 .
68- العلامة والرواية - دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف-، د. فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الاردن، 2010.
69- علم السرد - مدخل إلى نظرية السرد-، يان ما نفريد، ترجمة : أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2011 .
70- غواية السرد - قراءات في الرواية العربية- من (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ إلى (بنات الرياض) لرجاء الصائغ، صابر الحباشة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2010 .

71- الفضاء في الرواية العربية الجديدة - مخلوقات الأشواق الطائرة لأدوار الخراط نموذجاً-، حورية الظل، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011 .
72- في الإيقاع الروائي - نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية-، د. أحمد الزعبي، دار الأمل، ط1، الاردن، 1986 .
73- في التحليل اللغوي للنص الروائي - فصول في تحليل لغة السرد في خان الخليلي-، طارق شبلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008 .
74- في الجهود الروائية ما بين سليمان البستاني ونجيب محفوظ، د. عبد الرحمن ياغي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1981 .
75- في النص الروائي العربي، د. إبراهيم جنداري، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2012 .
76- في مشكلات السرد الروائي -قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والعربية السورية المعاصرة- دراسة-، د. جهاد عطا نعيسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 .
77- في مناهج تحليل الخطاب السردي، عمر عيلان، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008 .
78- في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد-، د. عبد الملك مرتاض، من اصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998 .
79- في نظرية الوصف الروائي، د. نجوى الرياحي القسنطيني، دار الفارابي، ط1، بيروت ، 2008 .
80- في نقد النثر وأساليبه، إعداد وترجمة : د. عصام الخطيب ود. توفيق عزيز عبد الله، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، 218، بغداد، 1986 .
81- قاموس السرديات، جير الد برنس، ترجمة : السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1،القاهرة، 2003 .
82- قراءة الرواية - نماذج من نجيب محفوظ-، محمود الربيعي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001 .
83- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ . د محمد صابر عبيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 .
84- قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، م.ب. باختين، ترجمة : د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة : د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1986 .
85- قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ - دراسة تحليلية لأصولها الفنية والجمالية-، نبيل راغب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ودار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967 .
86- الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، بيروت، 1988 .
87- لسان العرب، لابن منظور، دار صادر، ط1، بيروت، الأجزاء(3-4-5-12-13-15)، د.ت.

88- لعبة الضمائر، دراسات في النص القصصي من عام 1979 إلى عام 1996، حسن البنداري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2011 .
89- مبادئ النقد الأدبي، أ. ريتشاردز، ترجمة وتقديم : د. مصطفى بدوي، مراجعة : د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ط، د.ت.
90- المبدأ الحواري - دراسة في فكر ميخائيل باختين-، تزفيتان تودوروف، ترجمة : فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1992 .
91- محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص -قراءة وجودية لروايات نجيب محفوظ-، حسن حمّاد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2011 .
92- مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2008 .
93- المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، د. أحمد رحيم كريم الخفاجي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012 .
94- معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، إشراف: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010 .
95- معجم العين، خليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. ابراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، مصر، د.ت .
96- معجم المصطلحات الأدبية، بول آرون وآخرون، ترجمة: د. محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2012 .
97- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشيوبريس، ط1، الدار البيضاء، 1985 .
98- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، د. ت .
99- معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، 2002 .
100- معجم مقاييس اللغة، لابن فارس، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، الجزء الرابع، دار الجيل، ط2، بيروت، 1999 .
101- المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، دمشق، 2004 .
102- مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 .
103- ملحمة كَلكَامش، طه باقر، دار الوراق المحدودة، ط1، لندن، 2006 .
104- المنتمي - دراسة في أدب نجيب محفوظ-، غالي شكري، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1969 .
105- من يحكي الرواية؟ السارد في (المرايا) لنجيب محفوظ، عبد الرحيم العلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008 .

106- المورد الوسيط، د. روحي البعلبكي ومنير البعلبكي، دار العلم للملايين، ط10، بيروت، 2005 .
107- موسوعة السرد العربي، د. عبد الله إبراهيم، الجزء الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، الاردن، عمان، طبعة جديدة وموسّعة، 2008 .
108- ميخائيل باختين ودراسات أُخرى عن الرواية، د. زهير شليبه، دار حوران للطباعة والنشر، ط1، دمشق، 2001 .
109- نجيب محفوظ (الرؤيا والموقف)، يوسف أبو العدوس، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الاردن، 2005 .
110- نجيب محفوظ رحلة الموت في أدبه، حسين عيد، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2008 .
111- نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السوفيتي، أحمد الخميسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2011 .
112- نجيب محفوظ نماذج الشخصيات المكررة ودلالاتها في رواياته، د. عودة الله منيع القيسي، الطبعة العربية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 2004.
113- النزعة الحوارية في الرواية العربية، د. قيس كاظم الجنابي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2011 .
114- نشوء الرواية، إيان واط، ترجمة : د. ثائر ديب، دار الفرقد، ط2، دمشق، 2008.
115- نظام الرواية الذهنية "قراءة نقدية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ"، محمد الجابلي، الشركة التونسية لفنون الرسم، ط1، 1995 .
116- نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة : محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، 1972 .
117- النقد الروائي والايديولوجيا -من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي-، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990 .
118- وجهة النظر في روايات الأصوات العربية -دراسة-، د. محمد نجيب التلاوي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 .
119- الوزن والقافية والشعر الحر، ج. س. فريزر، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، 8، دار الرشيد للنشر، بغداد، سلسلة الكتب المترجمة (81)، 1980 .
120- وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2009 .

ثانيا: الكتب والأطاريح باللغة الكوردية

121- شيعريەت د رومانێن (سدقى هروری) دا، ئەمين عەبدولقادر، سپيريز، دهوك، 2008 .
122- كوشة نيكا لة رومانةكانى سة برى سليفانى دا، بةيان ئةحمد حسين ئاميدى، نامة ى دكتورا، اشراف: ب.ي.د. خالد نجم الدين الوني، ز. دهوك، فاكولتيا زانستين مروفايەتى، 2012 .

ثالثاً : الكتب باللغة الانكليزية

123- Dictionary of literary term & Literary theory , cuddon , J. A , Pencuin Refrence , London , Forth edition , 1999 .

124- Rhythm in the novel , E.K. Brown , university of Nebraska Press Lincoln , London , First Bison Book Printing , 1978 .

رابعاً : البحوث والدراسات المنشورة في الدوريات

125- أساليب السرد والبناء في الرواية العربية الجديدة، شجاع مسلم العاني، مجلة أقلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ع(4)، لسنة 1984م، نيسان، السنة التاسعة عشرة .

126- الانزياح السردي دراسة في لسانيات السرد القصصي العراقي، أ د . سمير الخليل، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، كلية التربية المجلد 19، ع (2)، 2012، الجزء الأول، عدد خاص ببحوث المؤتمر العلمي الدولي السادس لقسم اللغة العربية .

127- الإيقاع الروائي عند البيريس، د . نعيم عطية، مجلة (المجلة)، ع (173)، مايو 1971، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة .

128- الإيقاع الروائي في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف، د . احمد عبد الله خلف، مجلة جامعة تكريت للعلوم، مجلد 19، ع (6)، حزيران، 2012 .

129- الإيقاع في الحياة والفن، د . نبيل راغب، مجلة القاهرة، ع (93)، 1989، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

130- بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي- في قصيدة النثر خاصة-، حاتم الصكر، مجلة الأقلام، ع (5)، سنة 25، ايار، 1990 .

131- تشكّلات الأسلوب في رسائل رواية مدينة الله لحسن حميد، د . عشتار داود وكوثر محمد علي جبارة، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، عدد خاص ببحوث المؤتمر العلمي الدولي السادس لقسم اللغة العربية، نيسان، 2012، الجزء الثاني، المجلد 19، ع (2) .

132- تعدد الأصوات / المنظور السردي روايات جبرا إبراهيم جبرا نموذجاً، د . إبراهيم جنداري، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، ع(28)، 2001

133- تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، د . حسن علّيان، مجلة جامعة دمشق، مجلد 24، ع(1) و(2)، 2008 .

134- جماليات الأسلوب في رواية «مجرد 2 فقط»، د . موسى ربابعة، مجلة الأقلام، ع (3)، 1998، بغداد .

135- جماليات الانزياح اللغوي قراءة في "علبة الباندورا" لأنيس الرافعي، عبد الرحمن التمارة، مجلة عَمَّان، ع (162)، 2008، تصدر عن أمانة عمان الكبرى .

136- جوانب من شعرية الرواية دراسة تطبيقية على رواية «الحب في المنفى» لبهاء طاهر، أحمد صبرة، مجلة فصول، مجلد 15، ع (4)، 1997، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

137- الحداثة والفلسفة الروائية عند نجيب محفوظ، إبراهيم فتحي، مجلة القاهرة، ع (91)، 1989، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

138- الحس بالعبث في عالم نجيب محفوظ، شفيق مقار، مجلة الأقلام، ع (9)، 1972، السنة السابعة، وزارة الإعلام، بغداد .

139- الخطاب الثقافي للإبداع الأدبي عند نجيب محفوظ، القضايا الفلسفية في عالم نجيب محفوظ الأدبي، رمضان بسطاويس محمد، مجلة فصول، مجلد 16، ع (3)، 1997، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

140- الخطاب الروائي في «ثرثرة فوق النيل» د. محمد العبد، مجلة القاهرة، ع (92)، 1989، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

141- الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ترجمة: د. سعيد علوش، مجلة الأقلام، ع(2)، 1987، السنة 22، شباط، تصدرها دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد .

142- الرمز البرجوازي في أزمته العبثية دراسة للوحة نجيب محفوظ في – الشحاذ–، صلاح الأنصاري، مجلة الأقلام، السنة 2، الجزء 2، بغداد، 1965 .

143- الرواية الشعرية وإشكالية التجنيس من يسكب الهواء في رئة القمر نموذجاً، أ. د. بشرى البستاني، بحث منشور مقدم إلى المؤتمر النقدي الثالث عشر «الرواية العربية» الواقع والآفاق، تحرير ومراجعة: أ. د. احمد فليح، جامعة جرش، الاردن، 2010.

144- الرواية والعمارة العربية – قراءة تحليلية في الشكل والمعنى–، د. هاني محمد القحطاني، مجلة عالم الفكر، ع (1)، مجلد (41)، 2012 .

145- الزمن في رواية نجيب محفوظ (الباقي من الزمن ساعة)، مصطفى عبد الغني، مجلة القاهرة، ع (90)، 1988، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

146- شعرية الخطاب وانفتاح النص السردي في رواية اميل حبيبي سرايا بنت الغول، بسام قطوس، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، الاردن، مجلد (14)، ع (2)، 1996 .

147- شعرية النثر، تزفتان تودوروف، ترجمة وتقديم : أحمد المديني، مجلة الثقافة الأجنبية، ع (1)، السنة الثانية، 1982، دار الجاحظ، بغداد .

148- لغة الرواية في ضوء نظرية باختين، د. باسم صالح حميد، مجلة آداب المستنصرية، جامعة المستنصرية، بغداد، الإصدار (49)، 2008 .

149- لغة الرواية وبنية الشخصية النفسية رواية الوشم أنموذجاً، د. كريم مهدي المسعودي، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، كلية التربية، عدد خاص من بحوث المؤتمر العلمي الدولي السادس لقسم اللغة العربية، نيسان، 2012، الجزء الثاني، المجلد 19، ع (2) .

150- المتكلم في الخطاب الروائي، د. إبراهيم جنداري جمعة، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، ع (25)، 2000 .

151- المتكلم في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، مجلة فصول، المجلد الخامس، ع (3)، 1985، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

152- مرايا نجيب محفوظ، روجر ألن، ترجمة: أحمد إبراهيم الهواري، مجلة فصول، مجلد (16)، ع(3)، 1997، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

153- مصادر الإيقاع في الصورة المسرحية وأبجديات التعبير الفني، عصام الدين حسن أبو العلا، مجلة القاهرة، ع (93)، 1989، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

154- مفهوم التجديد عند نجيب محفوظ، مجدي أحمد توفيق، مجلة القاهرة، ع (92)، 1989، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

155- مقاربة نقدية لتحليل أشكال لتعبير- زمن النص- قصة رماد الطاووس أنموذجاً، روزبه أحمد، مجلة متين، العدد 81، 1998، من اصدارات الفرع الأول للحزب الديمقراطي الكوردستاني، دهوك .

156- المكان أداة ودلالة في روايات نجيب محفوظ، د. محمد عبد الحكم عبد الباقي، مجلة القاهرة، ع (92)، 1989، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

157- ميخائيل باختين الكلمة، اللغة، الرواية، د فيصل الدراج، مجلة الآداب الاجنبية، ع(99-100)، 1999، سنة 24، من اصدارات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2، منقحة ومزيدة، 1984 .

158- نجيب محفوظ بين الفلسفة والأدب، حسن طلب، مجلة إبداع، ع(20)، 2011، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

159- نجيب محفوظ جهاد أدبي رائع، صاحب كمر، مجلة الأقلام، جزء (10)، سنة 5، 1969، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد .

160- نجيب محفوظ واكتشاف الحاضر، إبراهيم فتحي، مجلة فصول، مجلد16، ع(3)، شتاء 1997 .

161- نجيب محفوظ والرواية الفلسفية، جورج سالم، مجلة الأقلام، ع(12)، سنة 7، 1972 .

162- نجيب محفوظ وعبقريّته اللغوية – دراسة أسلوبية مقارنة–، محمود عاطف السيد، مجلة القاهرة، ع(91)، 1989، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

163- ندوة عن نجيب محفوظ في إتحاد الكتاب، إعداد : قاسم عبد الأمير عجام، مجلة القاهرة، ع (92)، 1989، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

خامساً : الرسائل والأطاريح

164- آراء نجيب محفوظ في ضوء العقيدة الإسلامية، إيمان محمد عايض العسيري، رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الدعوة وأصول الدين، جامعة أُم القرى، بأشراف د. محمد يسري جعفر، 2007م .

سادساً : البحوث والدراسات المنشورة في الأنترنيت

165- أسلوبية الرواية في الرهينة، طه حسين الحضرمي، عبر الوقع (www.thenationpess).

166- الإيقاع الروائي، د. أحمد الزعبي، دراسة متاحة عبر موقع (google) على الانترنيت .

167- الإيقاع في الرواية، د. حسين مناصرة، عبر الموقع (manasrah.mmaktoobblog.com) على الانترنيت .

168- التعدد اللغوي في رواية «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» للأعرج واسيني، أ. جوادي هنية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية،جامعة محمد خيضر، الجزائر، ع(6)، 2010، المتاحة عبر موقع (google) على الانترنيت .

169- التعدد اللغوي وأثره الجمالي في وليمة لأعشاب البحر «حيدر حيدر»، بلوك سعيد، عبر الموقع: (www.blog.saeed.com) على الأنترنيت .

170- تقديم لرواية نجيب محفوظ الشحاذ، هادي اسماعيلي، مجلة عود الند، المتاحة عبر الموقع (www.oudnad .net) على الانترنيت .

171- تقنية الكتابة بين الرواية والسينما، نور الدين محقق، عبر موقع (www.aljabriabed.net) على الانترنيت .

172- الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين، بسمة عروس، ضمن كتاب (مقالات في تحليل الخطاب)، تقديم: حمّادي صمود، المتاح عبر الموقع (www.book4all.net) على الانترنيت.

173- الذهنية وتجلياتها في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، أ. أنيس حيوني، عبر موقع (www.ecolenumerique.tn) على الانترنيت .

174- الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، د. جميل حمداوي، عبر الموقع : (www.alukah.net) على الأنترنيت .

175- سردية الحوارية وكتابة الخرق في رواية «القيامة .. الآن» لإبراهيم درغوثي، أ. رمضان العوري، المعهد العالي للعلوم الإنسانية، تونس، عبر الموقع: (www.arissforum.com) على الانترنيت .

176- الشحاذ رواية واقعية نقدية المكونات الإنشائية ودلالاتها، د. محمد الباردي، عبر الموقع (www.wata.cc) على الانترنيت .

177- العناصر القصصية في رواية الشحاذ، حميد أكبري، مجلة أقلام الثقافية المتاحة عبر الموقع (www.aklaam.net) على الانترنيت .

178- الكرنفال والغيرية الاكتمال الناقص «مقارنة نقدية لاسس النظرية الحوارية لميخائيل باختين»، أ. شهرزاد توفوتي، مجلة التبيين، ع33، 2009، المتاحة عبر الموقع (www.aljahidhiya.asso) على الأنترنيت.

179- مثلث الإيقاع الروائي والهوية السردية في المملكة العربية السعودية - نحو دراسة تطبيقية سيمائية-، عماد علي سليم، جامعة الملك سعود، الرياض،عبر موقع (faculty.ksu.sa) على الانترنيت،

صدر عن الدار

- اللغة كائن حي، رؤية ونظرة فكرية حول اللغة الكردية انموذجاً، د. آزاد حموتو.
- اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب ، د. عبد الواسع الحميري.
- خطاب الضدّ، مفهومه، نشأته، آلياته، مجالات عمله، د. عبد الواسع الحميري.
- بوراق، رواية، تأليف: بيان سلمان.
- تلك الغيمة الساكنة (سيرة هجرة)، تأليف: بيان سلمان.
- انطولوجيا شعراء النمسا، ترجمة وإعداد: بدل رفو مزوري.
- جولة وجدانية مع القصائد النورانية، للشيخ نور الدين البريفكاني، تقديم وشرح وتعليق:
  عبد الوهاب الكُرمي.
- البخار الذهبي، شيركو بيكه س، المنتخبات الشعرية، ت: مجموعة من الأدباء الكرد.
- أدب الرثاء في بلاد الرافدين، حكمت بشير الأسود.
- درامية النص الشعري الحديث، علي قاسم الزبيدي.
- أمٌ لوهم البياض، قصص، وجيهة عبد الرحمن.
- نداء اللازورد، قصص، وجيهة عبد الرحمن.
- ضلالات إلى سليم بركات، نص طويل، حسين حبش.
- التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، د. أحمد ياسين السليماني.
- في آفاق الكلام وتكلم النص، د. عبد الواسع الحميري.
- التعجيل في قروض النثر، مقالات، سليم بركات.
- إشكالية الحداثة في الفلسفة الاسلامية المعاصرة، دراسة وصفية، د. رواء حسين.
- النور والظلام في شعر البحتري، دراسة، د. نوزاد شكر الميراني.
- صورة العدو في شعر المتنبي، دراسة، د. نوزاد شكر الميراني.
- علم المنطق، الأصول والمبادئ، د. علي حسين الجابري.
- قصائد حب نمساوية، ترجمة وإعداد: بدل رفو مزوري.

- موضوعات في نظرية النحو العربي، دراسات موازنة بين القديم والحديث، د. زهير غازي زاهد.
- الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، د. لطيف محمد حسن.
- عجرفة المتجانس، شكوك القبل وهواجسها الموصولة، نص شعري، سليم بركات.
- الآلهة، نص شعري، سليم بركات.
- فران الندم، شعر، وليد هرمز.
- الفضاء الشعري الأدونيسي، سيمياء الدال وابتكار مفاتيح المعنى، د. محمد صابر عبيد.
- المفاتيح الشعرية، قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد، د. يادكار الشهرزوري.

صدر حديثاً

- رحلة من نابلس الى اسلامبول، عبد القادر ابو سعود المقدسي - تحقيق: د. عماد عبد السلام رؤوف.
- عادلة خاتون، صفحة من تاريخ العراق، د.عماد عبد السلام رؤوف.
- بهجة الاخوان في ذكر الوزير سليمان، محمود بن عثمان الرحبي، تحقيق: د. عماد عبد السلام رؤوف.
- اليارسان او اهل الحق، طائفة باطنية كوردية، توماس بوا - زيبا مير حسيني - محمد موكري - اصلاح عبد الفتاح.
- الظاهراتية والنقد الأدبي، الأصول الفكرية للمناهج النقدية، د. يادكار لطيف الشهرزوري
- فقهاء الظلام، سليم بركات، رواية.
- الملخص من تاريخ القانون، د. الدكتور عبد الرافع جاسم.

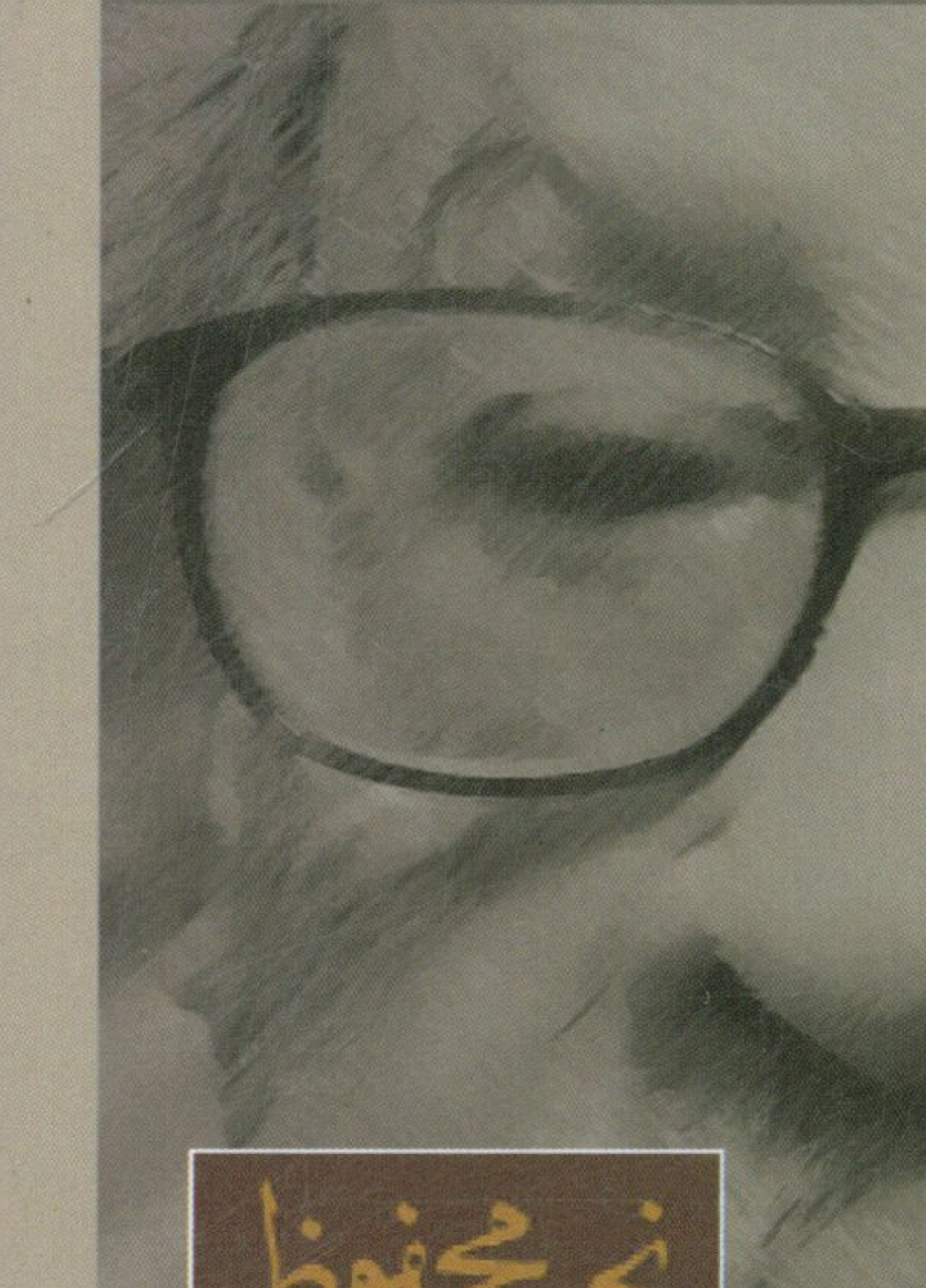
أسلوبية السرد العربي

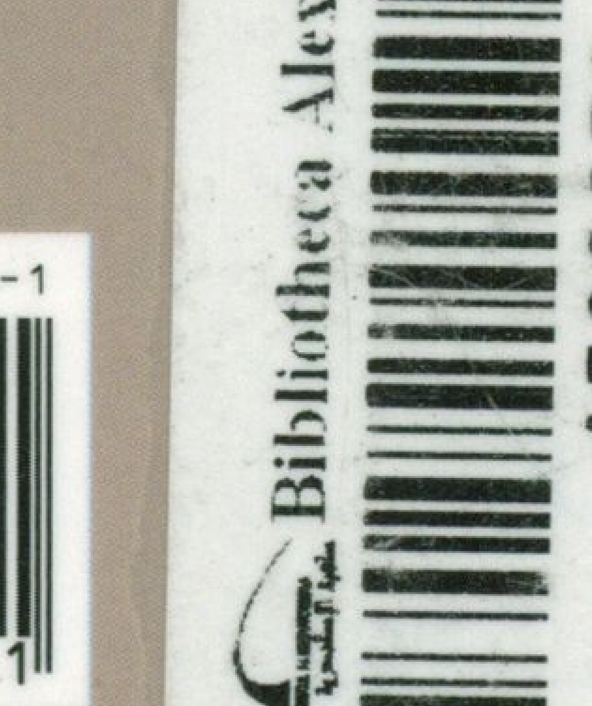
مقاربة أسلوبية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ

تتناول هذه الدراسة رواية (الشّحاذ) ، كونها أبدع ما أنتجه نجيب محفوظ، وأعمق رواياته الفلسفية، وأكثرها ترمزاً، وتلخص خصائص تلك المرحلة من أدبه، التي بدأها ب (أولاد حارتنا).

واكتفت الدراسة بنموذج الشحّاذ وحده، تجنباً للتشتيت والتكرار، وتحقيقاً للدّقة العلمية، والتحكم في المتن، فقد تفضي كثرة نماذج الروايات إلى عدم التّعمق في درسها، وهي أمور غاية في الأهميّة عند تحليل النص الروائي، ولاسيّما على وفق المنهج الأسلوبي الذي اتّبعته الدراسة، حيث تقتضي طبيعة هذا المنهج الاقتصار على عملٍ واحد، لما تمتاز بها الرواية من خصوصية أسلوبية، متمثّلة في التعدد الأسلوبي واللغوي.

لقد وظّفت الدراسة في مقاربة الرواية المنهج الأسلوبي، بغية الوقوف على خصوصية أساليب الراوي والشخصيات، والخلفيات الجمالية والدلالية لهذه الأساليب، فضلاً عن أنماط الوعي والبنى الفكرية المختلفة والمتصارعة في النص. ونتيجةً لخصوصية النوع الروائي فإنّ الدراسة قد ركّزت على أسلوبية الرواية المتميّزة من أسلوبية الشعر، بالإفادة من طروحات الناقد الروسي (باختين)، الّذي يعدّ من أهم منظري الأدب في القرن العشرين، ولاسيّما في مجال أسلوبية الرواية.







دار الـ... للطّباعة...



ISBN 978-9933345338-1
9 789933 453381

الغلاف: م. جمال الأبطح